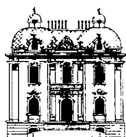
BALYS SRUOGA

RAŠTAI

SEPTYNIOLIKA TOMŲ





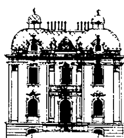
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

BALYS SRUOGA
RAŠTAI

DEVINTAS TOMAS
TAUTOSAKOS STUDIJOS KITOMIS KALBOMIS
1924–1932



ANTRA KNYGA



VILNIUS ■ LLTI ■ 2004

UDK 888.2
Sr 21

Sudarė

DONATA LINČIUVIENĖ



Viršelyje panaudotas dailininko

TELESFORO KULAKAUSKO

pieštas portretas

Redagavo

AUŠRINĖ BYLA,

LIUCIJA CITAVIČIŪTĖ,

LILIJA KUDIRKIENĖ,

DONATA LINČIUVIENĖ

Dailininkas

† VYTAUTAS VALIUS

Knygos leidimą parėmė Lietuvos Respublikos kultūros ministerija

ISBN 9955-475-72-2

TURINYS

ANTRA KNYGA

Die Darstellung im litauischen Volksliede 7
Auszug aus der Arbeit: Die Darstellung im litauischen Volksliede 197
Die Darstellung im litauischen Volksliede oder Die Darstellungsmittel des litauischen Volksliedes 203
Lietuvju dainu simbolika 395
Lithuanian folk songs (dainos) 419
Lithuanian song (daina) literature 443

L. Citavičiūtė, D. Linčiuvienė. Paaiškinimai 457
Redakcinės pastabos 487
Santrumpos 489
Asmenvardžių rodyklė 490

DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE



VORWORT

Die schwierigen Verhältnisse unserer wirren Zeit haben es mir zu meinem Bedauern unmöglich gemacht, in dieser Arbeit all das Material zu verwenden, was zu ihrer Vollkommenheit notwendig gewesen wäre. Ich bedaure, daß sie infolgedessen unzulänglich geblieben ist und bitte, sich mit dem zu begnügen, was mir beizutragen gelang.

Wenn die Arbeit dennoch für das Studium der litauischen Volkslieder von einigem Nützen sein sollte, so verdanke ich das vor allem meinem verehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Prof. Dr. Berneker, der meine schwachen Bemühungen mit seinem reichen Wissen und seinen großen Erfahrungen unterstützte, und dem ich dafür meinen tiefgefühlten Dank ausspreche. An zweiter Stelle bin ich meinem Freunde, dem großen Dichter Jurgis Baltrušaitis Dank schuldig, denn er lenkte meinen Blick auf das Große und ließ mich im Kleinen das Große erkennen.

Fernerhin sage ich Dr. Margulies Dank, der mich mit seinem ausgezeichneten Wissen des öfteren unterstützen konnte.

EINLEITUNG

DIE LITERATURGESCHICHTE DER LITAUISCHEN VOLKSLIEDER BIS RHESA

Die Entstehung der litauischen Volkslieder verliert sich im Dunkel der Zeiten. Das erste Mal erwähnt sie – wenn auch nur nebenhin – der englische (oder dänische?) Reisende Wulfstan, der die baltischen Länder besuchte[1]. Aber schon in der sogenannten Livländischen Reimchronik[2], die dem Ditlebs von Alnpeke zugeschrieben wird, wird deutlich auf das Vorhandensein historischer Lieder hingewiesen. Viele Historiker der litauischen Geschichte und Literatur (S. Daukantas, T. Narbutt) haben sich auf eine imaginäre Chronik des Vincentius Moguntinus aus dem 13. Jahrhundert gestützt und viele schöne Worte über die litauischen Volkssänger aus dieser Zeit gefunden. Indes ist es leider bis heute noch nicht gelungen, die Annahme J. Voigts zu widerlegen, der behauptete, daß ein derartiger Chronist Moguntinus überhaupt nicht existiert hätte[3]. Gleichfalls muß man die Nachrichten Sm. Grunaus[4] einstweilen noch zu den zweifelhaften Quellen rechnen. Für den ersten, dessen Mitteilungen man mit einigem Recht Glauben schenken kann, muß man Math. Miechowita ansehen, der behauptet, daß die Litauer noch zu seiner Zeit ein Klagelied von der Ermordung des litauischen Fürsten Sigismund gesungen hätten[5]. Eine restlos klare Kunde, unter Beifügung der Anfänge einiger Liedstrophen, findet man schließlich nur von der Zeit des Chronis-

ten Math. Stryjkowski[6] (1547–1582). Vom 16. Jahrhundert an, sind die historischen Überlieferungen von *dainos* (litauisch: Volkslied) nicht mehr so spärlich. Eine ganze Reihe achtenswerter Männer wie J. Maeletius, Lucas David, Sigismund Schwabe, Th. Lepner, Mat. Praetorius und J.A. Brand geben uns Nachricht von den „raudos", den sogenannten Klagen. In Beschreibungen über litauische Sitten und Gebräuche erzählen sie den Inhalt von „raudos" oder übermitteln sie in Orginal und Übersetzung[7]. Der Sohn des erwähnten Joh. Maeletius, Hieronymus, derselbe Lucas David und Chr. Hartknoch geben auch Beispiele von sogenannten Hochzeitsliedern, Klagen der Braut, die das Elternhaus verläßt[8]. Praetorius, der auch der litauischen Volksmusik Erwähnung tut, sagt an der Stelle, wo es von den Volksvergnügungen handelt, daß die Litauer ihre Lieder mit Musik begleiten, womit offensichtlich nichts anderes wie Tanzlieder gemeint sind. Der schon oben erwähnte Stryjkowski und sein Zeitgenosse, der Italiener Al. Guagnini (1538–1614) die bedeutend früher wie Praetorius (1635–1707) gelebt haben; berichten von der Existenz sogenannter Mahllieder. Guagnini bemerkt außerdem noch, daß es Frauen und Männer in Litauen gibt, die bei jeder ihrer Beschäftigungen ihre ländlichen Lieder zu singen pflegen[9]. Wenn man daran denkt, daß für Leute wie Lepner[10] und Wagner die litauischen Volkslieder an Wolfsgeheul erinnerten, Gelehrte wie Hartknoch und Praetorius sich nicht um das dichterische Schaffen des Volkes, ganz allgemein, sondern nur um die Überreste aus der heidnischen Zeit interessierten, wenn man sich endlich an das Zeugnis des Martinius erinnert, der die litauische Gesangsfreude in Versen gepriesen hat[11], dann kann man ohne besondere Übertreibung annehmen, daß die litauische Volksdichtung bereits im 16. Jahrhundert in voller Blüte stand. Nicht mit Unrecht nimmt Prof. M. Biržiška an, daß auch in den Versen des Krizius Duonelaitis (Donalitius) ein Einfluß der Volksdichtung zu spüren ist[12], obwohl Duonelaitis selbst die Volkslieder mit dem „Grunzen der Schweine" („kiauliškas bliovims")[13] verglichen hatte. Selbstverständlich hat er bei

solcher Anschauung für die „*dainos*" in einem höheren Sinne nichts getan.

Durch Philipp Ruhig (1675–1749) bekam die literargeschichtliche Betrachtung der *dainos* neuen Antrieb. Wenn auch dieser ehrenwerte Priester, der in seiner „Betrachtung der litauischen Sprache in ihrem Ursprung, Wesen und Eigenschaften" den Text von drei *Dainos* veröffentlichte, sich darum entschuldigte, solche „Eitelkeiten zu bringen" so spricht doch keineswegs mehr Verachtung, sondern Liebe zu den *Dainos* aus seiner Schrift. Gotth. Ephr. Lessing, der das zaghafte Geständnis Ruhigs aufgegriffen hat, macht die viel bedeutende Bemerkung, daß es Ruhig zukäme sich zu rechtfertigen, warum er nicht mehr solcher „Eitelkeiten" angeführt hätte[14]. Nachdem Herder in genialer Weise einige Lieder in die deutsche Sprache übertragen hatte, erfolgte endlich die endgültige Anerkennung der *Dainos*. Viele bedeutende Köpfe Deutschlands hielten es für unumgänglich, einige warme Worte über die *Dainos* zu sagen. Schiller, Rückert[16], Goethe, Kant bestätigten die Anerkennung mit ihrer Autorität[17]. Eine ganze andere Reihe von Namen mit gutem Klang, Männer wie Prof. Bock, Prof. Baczko, Gervais, D. Jenisch, C. Heilsberg, K. Nanke, Förster, Ch. Mielcke[18] bezeigten lebhaftes Interesse für die *Dainos*, bestimmten ihren Charakter und veröffentlichten die Texte. Solcherart gehört der Ruhm, die *Dainos* „entdeckt" zu haben, ganz und gar dem deutschen Volke.

LUDWIG JEDIMIN (MARTIN LUDWIG) RHESA (1776–1840)

Als der Boden für die wissenchaftliche Erforschung der *Dainos* durch soviel rührige Hände solcherart vorbereitet worden war, begann Ludwig Rhesa seine Tätigkeit. Selbst litauischer Herkunft, geboren in einem weltverlassenen Dorf an der baltischen Küste, hörte der von seinem fünften Jahre ein elternlose

Knabe von Jugend auf die wehmütigen Lieder der Fischer, die sich trotzig mit dem Heulen des Sturmes und der Wellen vereinten und wurde in tiefster Seele von der Melancholie und dem Schmerz durchdrungen, der sich in den „*Dainos* offenbart. Er fühlte sich in aufrichtiger Liebe zu den *Dainos* hingezogen und erkannte ihre Schönheit; ganz erfüllt von dieser Liebe machte er sich an die Sammlung und Erforschung der Lieder. 1809 erschien seine „Prutena oder Preussische Volkslieder", in der, außer seinen eigenen Versen Nachahmungen von Volksliedern zu finden sind und 1825 seine berühmte Sammlung *Dainos*, die 85 Lieder unter Beifügung der deutschen Übersetzung enthielt. Die *Dainos* wurden von Rhesa und seinen Mitarbeitern so aufgezeichnet, wie sie sie singen hörten. Rhesa hatte in diese Sammlung bei weitem nicht alles Material aufgenommen, was zu seiner Verfügung stand. Dies war die erste Sammlung ihrer Art; Rhesa, der bei seiner zusammenstellenden Arbeit mit ungewöhnlicher Strenge vorging, nahm nur die ältesten und schönsten Lieder[21]. Es ist schwer zu entscheiden, ob Rhesa gut oder schlecht verfuhr, wenn er von diesem Gesichtspunkt ausging. Einerseits war die voreingenommene Auswahl der Lieder unbedingt ein Verlust für die Wissenschaft, andererseits aber erzeugte gerade dieser Umstand eine bis zum heutigen Tage nur selten erreichte Ausgeglichenheit der Sammlung. Die Sammlung, die nach den Worten K. Balmonts[22] die Schönheit der Seele offenbarend wiederspiegelt, war ein kostbarer Ansporn zu neuen Forschungen auf diesem so wenig erforschtem Geistesgebiet, auf das sich ihre Aufmerksamkeit der Kulturwelt immer mehr und mehr richtet. Wenn man die Volksliedersammlungen vieler Völker [ansieht], daß sie kein geschlossenes Ganze bilden, dann kann man ihnen getrost als Beispiel die Rhesa'sche Sammlung gegenüberstellen.

ARBEITEN DEUTSCHER GELEHRTER NACH RHESA ÜBER DIE DAINOS

Nach dem Tode Rhesas verwandten die deutschen Gelehrten viele Jahrzehnte lang großen Fleiß auf das Studium der litauischen Sprache, auf die Sammlung und Erforschung der Lieder. Die Sammlung Rhesas war von der deutschen Kritik mit warmen Worten aufgenommen worden. Sogar Goethe[23] hatte erklärt, daß diese Sammlung einen seiner Wünsche erfüllt hätte. Die Berliner Romantiker, mit Chamisso an der Spitze, interessierten sich lebhaft für das Material der *Dainos.* Chamisso übertrug selbst einige Lieder ins Deutsche. Von Chamisso angeregt, verarbeiteten Franz v. Gaudy und G.F. Daumer *Dainos*-motive in deutschen Liedern. S.F. Soldat und Felix Dahn verfaßten mehr oder weniger gelungene deutsche Lieder im Geiste der litauischen[24]. Robert Schumann komponierte sie[25].

Ein eifriger Kämpfer im Sinne Rhesas war Eduard Gisevius (1798–1880), der sich durch seine hingebende Arbeit viel Verdienste um die *Dainos* erwarb. Er veröffentlichte von 1846 an eine große Anzahl in den *Neuen Preuss. Provinzialbättern,* die ihm ihren Raum für dieses Material gern zur Verfügung stellten[26]. 1843 erschien die zweite Ausgabe der Rhesa'schen Sammlung unter der Redaktion von Friedrich Kurschat, der sich zum Glück nur auf ganz unbedeutende Verbesserungen beschränkte. 1853 veröffentlichte Nesselmann seine „Litauischen Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt", die 410 Lieder umfaßten. In dieser Sammlung fanden eine Reihe von *Dainos* Aufnahme, die schon von Rhesa, Stanevičius, Daukantas, K. Brzozowski und den *N. Pr. Prov. Bl.* her bekannt waren; außerdem verwendete Nesselmann viele Handschriften. Da die Bearbeitung des Herausgebers eine gewisse Eintönigkeit aufweist, stellt die Sammlung nicht ein solch' harmonisches Ganze dar wie die Rhesa'sche. Die Übersetzungen Nesselmanns sind wohl genauer wie die Rhesas, zeichnen sich aber dafür nicht durch diese Unmittelbarkeit und Begeisterung aus, die aus der

Rhesa'schen Arbeit atmet. Die Nesselmann'sche Arbeit beendet in Deutschland die Periode der Erforschung der litauischen Volkslieder als solches. Eine glückliche Ausnahme bilden nur Christian Bartsch[27] und Louis Nast[28], die sich um die Erforschung der *Dainos* – melodien bemühten.

1856 erschien das „Handbuch der litauischen Sprache" von August Schleicher, das unter anderem Lieder, Sprüchwörter, Redensarten, Rätsel und Märchen enthielt. Von Schleichers Veröffentlichung an begann sich das Interesse der Philologen den *Dainos* zuzuwenden. Einerseits trugen die Fortschritte der vergleichenden Sprachwissenschaft an dem Interesse für die litauische Sprache bei, andererseits sagte man sich, daß diese Sprache, wenn man sie auch noch nicht für tot hielt, doch auf jeden Fall dem Untergang geweiht war[29]. Fast jeder bedeutende deutsche Philologe, insonderheit der Slavist, hielt es vom rein philologischen Standpunkt aus für seine Pflicht, sich zu vergewissern, wie man in dieser Sprache spricht und die Lieder aufzuschreiben, die ihm ein günstiger Zufall zukommen läßt. Es erschienen eine ganze neue Menge von mehr oder weniger umfassenden, sehr interessanten Sammlungen, unter denen besonders die Untersuchungen Leop. Geitlers erwähnenswert sind. Dieser nahm in seine „Litauische Studien"[30] zwar nur 24 Lieder auf, doch dafür sind sie mit Wahl zusammengestellt und in der Umgebung von Šiauliai und Panevėžys gesammelt, wohin die Sammler selten zu kommen pflegen. Ein Jahr nach dieser Arbeit erschien das große Werk Friedrich Kurschat's, seine „Grammatik der Littauischen Sprache"[31], die im Anhang 25 *Dainos* mit Melodien[32] enthält. Kurschat hatte, wobei er Nesselmann folgte, besondere Aufmerksamkeit auf die Melodien gewandt.

Schon nach einigen Jahren veröffentlichte A. Leskien 28 *Dainos*[33], die er in der Umgebung von Vilkyškiai gesammt hatte. Unter ihnen befinden sich äußerst seltene *Dainos* Typen[34]. A. Leskien, wie auch Geitler, richtete seine Aufmerksamkeit bei der Sammlung der *Dainos* nicht bloß auf die preussischen Provinzen, sondern auch auf das ehemals russische Litauen. Noch

einige Jahre später kam die 67 *Dainos* enthaltende interessante Arbeit „Litauische Forschungen"[35] Adalbert Bezzenbergers heraus, der als letzter große Bedeutung für die Wiedererweckung des litauischen Nationalbewußtseins besaß. Endlich erschienen noch im gleichen Jahre die „Litauischen Volkslieder und Märchen, gesammelt von A. Leskien und K. Brugmann"[36], von denen Leskien 146, Brugmann 106 Nummern beitrug.

Mit diesen beiden Forschern war die Reihe der deutschen Gelehrten, die sich um die Sammlung und das Studium der *Dainos* verdient gemacht hatten, zu Ende.

Von Rhesa an war jede Sammlung von Anmerkungen und Charakteristiken begleitet. Rhesa hatte sich den *Dainos* mehr von künstlerischen Gesichtspunkten genähert, die anderen hatten ihr Hauptaugenmerk auf das philologische Material gerichtet. Zu einer ausführerischeren künstlerischen Analyse drang keiner vor[37]. Von den in deutscher Sprache über die *Dainos* herausgegebenen Untersuchungen müssen noch die „Mitteilungen der litauischen literarischen Gesellschaft" erwähnt werden, an denen zusammen mit deutschen auch litauische Gelehrte beteiligt sind (E. Volteris, Janulaitis u.a.).

Mit allen diesen Namen und Ausgaben sollte nur eine Übersicht über die deutsche *Dainos*literatur gegeben werden, die in ihrer Gesamtheit hier darzustellen zu weit führen würde.

DIE SLAVISCHE *DAINOS*LITERATUR IM 19. JAHRHUNDERT

Unter den slavischen Völkern bekundeten unbedingt die Polen das regste Interesse für die *Dainos*, oder doch Leute, die sich für ihre literarischen Arbeiten der polnischen Sprache bedienten. Der Sammlung und Erforschung all diesen Materials setzten sich im Augenblick beträchtliche in der Zeit begründete Schwierigkeiten entgegen[38], aber es genügt auch eine oberflächliche Betrachtung der Arbeiten, um ihre Größe werten zu

können. Einerseits war es das gemeinsame historiche Geschick des polnischen und litauischen Volkes, was die Polen anzog, andererseits mußte Verherrlichung der litauischen Nationalität, die dem Untergang geweiht schien, der polnischen idyllischen Romantik Interesse einflößen. Hinzu kamen noch einige besondere historische Umstände. Die Ereignisse von 1831 und 1863 waren ein lebendiger Ansporn für die Bekundung derartiger Interessen. Um Aufstände überhaupt möglich zu machen, war es notwendig, eine entsprechende Ideologie zu schaffen. Um die Ideologie fruchtbar zu machen, mußte man zum Volke gehen, mußte man es vorher kennen lernen. Zum andern fühlten sich viele bedeutende, nur oberflächlich polonisierte Litauer, die eine Wiedergeburt des litauischen Volkes nicht mehr geglaubt hatten, der polnischer Kultur fremd und wandten sich wieder von neuem Litaün zu. Es schien ihnen, daß „Litauen noch ganz und gar im Vergangenen lebte“[39] und dieses „Vergangene“ war ihnen eine lebendige Quelle des Idealismus, der zuweilen ganz verblüffende Formen annahm[40].

Unter dem Einfluß solcher psychologischen Motive entstand eine mächtige *Dainos*literatur in polnischer Sprache, wie auch andererseits die *Dainos* merkliche Spuren im dichterischen Schaffen der Polen hinterließen. Schon von 1820 an begannen im *Tygodnik Wileński* die „Śpiewy ludu litewskiego“ zu erscheinen[41], was sich über mehrere Jahre hinzog. Selten konnte sich ein Historiker Litauens und Polens, auch wenn er noch so oberflächlich war, enthalten, der *Dainos* Erwähnung zu tun, wodurch das Interesse für die *Dainos* in immer weitere Kreise getragen wurde. So war das im Jahre 1835 erschienene Werk T. Narbutt's „Dzieje starożytne narodu litewskiego“[42] von genau demselben Einfluß auf die polnische Literatur, wie die Arbeiten Ruhigs und Rhesas auf die deutsche. Das Jahr 1844 war ein besonders glückliches. In diesem Jahr kam der feine, tieferfühlte Aufsatz „Dajny“[43] von J.I. Kraszewski heraus. Wenn er auch heute in mancher Beziehung veraltet ist, so hat er doch für ferne Zeit außerordentlich große Bedeutung gehabt. Von

den anderen Veröffentlichungen dieses Jahres muß man erwähnen: L.A. Jucewicz (Ludwik z Pokiewia) „Pieśni litewskie", Wilno; ferner: Fr. Zatorski – „O pieśniach żmudzkich, Pieśni ludu z nad dolnego Niemna", Warszawa, und K. Brzozowski „Pieśni ludu nadniemeńskiego". 1869 erschien L. Potocki: „Dainos czyli pieśni ludu litewskiego"[45]. 1870 J. Chodźko: „Podania litewskie". 1871 K. Tyszkiewicz: „O pieśni gminnej"[44] Endlich erschienen 1887 J. Kibort's: „Próbki piośnek litewskich". Eine besonders wichtige Arbeit, die bedauerlicherweise zu einer bibliographischen Seltenheit geworden ist und Melodien zu vielen *Dainos* von Juškevičia bringt, gab Baudouin de Courtenay in Krakau heraus[46]. Großen Einfluß übten die Dainos auf die polnischen Dichter aus. Mickiewicz, Syrokomla (Kondratowicz), Kraszewski, Rodzewiczówna, Orzeszkowa und viele andere benutzen die *Dainos* als Material, indem sie sie bald für „literarische Stimmungen" verarbeiteten, bald sich an ihnen für ihre Dichtkunst im weitesten Sinne Begeisterung holten. Es ereigneten sich Fälle, daß *Dainos*, solcherart in die polnische Dichtung übernommen, von litauischen Dichtern zu weilen ganz ahnungslos wieder ins litauische übertragen wurden, ins Volk drangen, dort umgekehrt dem Volksempfinden angepaßt wurden und von neuem in Sammlungen Aufnahme fanden[47].

Dieser, wenn man so sagen darf, romantische Idealismus erstreckte sich bis zum Beginn der litauischen Wiedergeburt, in der die Polen eine „verhängnisvolle Gefahr" fühlten, die sie mit Kampfrufen beantworteten. Wenn von dieser Zeit an schon irgendwas in polnischer Sprache erschien, das die Dichtkunst der Litauer zum Vorwurf hatte, dann waren das in den meisten Fällen Arbeiten von Litauern[48]. Die Polen jedoch, zumeist trugen sie nicht einmal polnische Namen, machten die Wissenschaft zu einer Waffe der Politik, was man kaum noch für einen vertvollen Beitrag ansehen kann[49]. Daher brachen die Arbeiten polnischer Gelehrter seit der Zeit Kolbergs ab.

Die Russen taten für die Erforschung der *Dainos* weniger, als man hätte erwarten sollen. Nach 1863 schrieb A. Hilferding:

„Es gibt im russischen kein Werk über das zeitgenössische litauische Volk, es gibt nicht einmal ein Lehrbuch der litauischen Sprache, nicht einmal ein russisch–litauisches Wörterbuch"[50]. Seine Aufforderung zum Studium dieses Landes und Volkes und die Einführung der litauischen Sprache in den Volkschulen war vergeblich. Im Gegenteil hemmte er durch den zufällig eingeworfenen Gedanken von der Notwendigkeit, das litauische, anstelle der lateinischen mit russischen Buchstaben zu drücken, die Sache der litauischen Wiedergeburt[51]. Von Hilferdings Vorschlag geleitet gaben 1872 die beiden bekannten Gelehrten Fortunatow und Miller eine Sammlung von *Dainos*, die 100 Beiträge enthielt, heraus, und drückten nicht nur den russischen Text, sondern auch die litauischen Orginale in russischer Schrift, der sogen. „Graždanka", aus. Diese Arbeit wurde in Litauen als eine Beleidigung aufgenommen.

Von weit erheblicherem Verdienst war die Liederausgabe, die Juškevičia gesammelt hatte[52]. Zeitungsaufsätze, auf einzelne Ausgaben verteilt, kann man nicht für eine ernste Arbeit ansehen[53]. Eine größere Bedeutung besaß allein die „Litauische Chrestomatie" E. Volters, die 1904 als russische Ausgabe erschien, obwohl der Verfasser Litauer ist, und sowohl selbst aufgeschriebene Lieder wie Wiederholungen aus seltenen Ausgaben enthielt.

In der russischen Dichtkunst hinterließen die *Dainos* wenig Spuren. Am bedeutensten kommen sie noch in der Kunst Balmonts zum Vorschein. In seinem kleinen Gedichtband „Morskoje svečenije" („Meeresleuchten"[54] ist ein ganzer Zyklus „litauischer Lieder"[55] enthaltend, wenn auch die litauischen Motive ganz in der Manier des jungen Balmont gehalten sind. Der dritte Band seiner Gedichte[56] enthielt das „Litauische Lied", eine wundervolle Übertragung des litauischen „Dainuok, sesyte. Ko nedainuoji?"[57] Weiter arbeiteten in den Jahren 1916–1917 an der Übertragung litauischer Lieder derselbe Balmont, Wjatscheslaw Iwanow, Jurry Werchowskij, doch konnten ihre Übersetzungen durch die Ungunst der Zeitverhältnisse nicht gedruckt werden[58].

Von der tschechischen *Dainos*literatur muß Čelakowsky's[59] Übersetzung der Rhesa'schen Sammlung bemerkt werden, ebenso Julius Zeyer's „Litauische Legenden"[60–61].

HOLLÄNDER UND FINNLÄNDER ÜBER DIE DAINOS

Der Holländer R. von Meulen bereicherte die *Dainos*literatur mit seiner Arbeit „Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer"[62]. Meulen begnügt sich nicht mit einer allgemeinen Charakterisierung der *Dainos*, sondern versucht tiefer in ihr Wesen einzudringen. Man darf seine Arbeit noch nicht eine ästhetische Analyse nennen – soweit geht er nicht, er beschränkt sich nur auf die Auswahl von Vergleichen –, aber sein ganzes Buch ist etwas durchaus Neues und in seiner Art Eigenartiges in der *Dainos*literatur.

Eine noch größere Bereicherung der *Dainos*literatur bildet die hervorragende Arbeit von A.R. Niemi (zusammen mit A. Sabaliauskas): „Dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje"[63]. Hier sind nicht nur *Dainos* gesammelt, sondern auch *Giesmes*, deren Begriff streng festgelegt und das ganze Material von dem Wust befreit, der lange Jahre den klaren Blick für die Wirklichkeit getrübt hatte. Die Sammlung enthielt 1459 Nummern[65], von denen viele einen ganz ursprünglichen Charakter tragen und viele nirgendwo, auch nicht in irgendwelchen Sammlungen Analogien besitzen. Abgesehen davon, stellt die Samlung auch noch ein geschlossenes, künstlerisches Ganze dar. Wie lange Jahre hindurch kein Urteil über die *Dainos* ohne Kenntnis der Rhesa'schen Sammlung möglich war, so ist heute eine wissenschaftliche Arbeit ohne Bekanntschaft mit der Sammlung Niemis undenkbar. Er besitzt eine wichtige Bedeutung nicht bloß für das Studium der *Dainos*, sondern auch ganz allgemein für das Studium der Volksdichtung aller Zeiten und Völker. Außer einer Einleitung seines Buches, schrieb A.R. Niemi in finnischer Spra-

che noch ein Werk über die *Dainos*: „Tutkimuksia liettualaisten kansanlaulujen alalta"[66].

LITAUISCHE ARBEITEN ÜBER DIE DAINOS

„Die Arbeiten der Litauer über die *Dainos*" – diesen Begriff muß man dahin einschränken, daß man sagt „der nationalbewußten Litauer", und dann noch mit Ausnahmen der preussischen Litauer, die bis zum Ende des 19. Jahrh. überhaupt eine eigene Abteilung der litauischen Literatur bildeten. Der erste Sammler war Symonas Stanevičia, der 1829 in Wilna 30 *Dainos* unter dem Titel: „Daynas Żemayczu surynktas yr iszduotas par Symona Stanewicze". Dann kam S. Daukantas, der 1846 in Petersburg schon 118 *Dainos* unter dem Titel: „Dajnes Żiamajtiû pagal žodiu Dajninikû iszraszytas"[67] erscheinen ließ. 1867 veröffentlichte A. Juškevičius eine kleine Broschüre „Litovskije narodnyje piesni s russkim perevodom" („Litauische Volkslieder mit russischer Übersetzung")[68], 1873 [1884] J. Basanavičius in Tilsit die „Oškabalių dainos" und endlich erschien 1880–1882 das monumentale Werk Antanas Juškevičius: „Lietuviškos dainos", in dem 1569 Lieder Aufnahme fanden, und 1883 derselbe Juškevičius: „Lietuviškos svotbinės dainos", das 1100 Nummern umfaßte. Dieses umfassende Werk wurde zur reichen Fundgrube für alle *Dainologen* und diente als frischer Ansporn für die weitere Arbeiten. Es brachte eine Menge neuen, noch unbekannten Materials, und schuf Hoffnungen und Aussichten auf neue Möglichkeiten in der litauischen Dichtkunst[69]. Seit Litauens Wiedergeburt haben sich arbeitsfreudige Sammler über das ganze Land hin zerstreut, die sorgfälltig das Erbe der Väter aufzeichnen. Fast jede Zeitung, jede Zeitschrift im preussischen Litauen und in Amerika druckten immer neue und neue *Dainos*[70], obgleich sich bis 1904 die ganze Bewegung außerhalb Litauens zusammenzog. Von den Sammlungen dieser Periode muß eine umfangreiche Sammlung erwähnt werden, die viele

Hunderte von *Dainos* enthielt: „Dainos lietuwiszkos isz wysur surinktos“[71]; ferner „Trakiečių dzūkų dainos“[72] und „Linksmos valandos“[73] Als letzte wurde die bekannte Sammlung von J. Basanavičius „Oškabalių dainos“[74] zusammengestellt.

Die Aufsätze und Untersuchungen über *Dainos* sind in dieser Periode nur spärlich vertreten. Zu erwähnen sind der Aufsatz von J. Šliūpas „Dainos ir jų literatūra“ (*Aušra*, 1884), J. Basanavičius: „Iš mūsų praeigos. Kas tai yra daina“ (*Aušra*, 1886) und „Žiponas bei žiponė ir Auksingumas bei sidabringumas mūsų dainų“ (1885), und endlich der Aufsatz von Samogita: „Prasmė ir grožė Lietuvos dainų“[75], und der nur zum Teil von *Dainos* handelnde Aufsatz von J. Basanavičius: „Iš gyvenimo vėlių bei velnių“[76].

Von 1904 an, als das Verbot litauisch zu drucken aufgehoben wurde, konzentrierte sich die ganze Sammelarbeit von *Dainos*, die nun vollkommen von Litauern geleitet wurde, in Wilna. Wiederum druckte fast jede Zeitung, jede Zeitschrift einzelne *Dainos* und ihre Zyklen[77], die Sammlertätigkeit wurde propagiert, einzelne Zeitungen und Zeitschriften brachten Spezialbeilagen heraus; die Studenten und Gymnasiasten, während der Ferien über Gehöfte und Dörfer zerstreut, sammelten ununterbrochen Material. Wie viele *Dainos* solcherart gedruckt wurden ist [es] jetzt schwer zu bestimmen. Es können Hunderte und Tausende sein. Das ungedruckte Material wurde in Wilna in der Litauischen Gelehrten Gesellschaft vereinigt[79], wo es sich bis heute befindet[80]. Außerdem hatten viele Vertreter der litauischen Intelligenz ihre „eigene Hefte“, die eine treffliche Menge *Dainos* bargen. Von orginalen Sammlungen, die an die Öffentlichkeit kamen, muß erwähnt werden: V. Kalvaitis „Prūsijos lietuvių dainos“ (1908); Gudavičius – „Žemaičių dainos“ (1912). Das Kulturministerium gibt zur Zeit eine besondere Zeitschrift „Tautosaka“ heraus, die der Volkskunst gewidmet ist und in der auch *Dainos* Aufnahme finden. Von Untersuchungen über die *Dainos* muß der geschichtliche Abriß von J. Gabrys[81] erwähnt werden, die süßliche Darstellung von S. Kymantaitė[82], die Un-

tersuchung von P. Kragas[83]: „Rūtelė mūsų dainose" und von A. Sabaliauskas: „Mūsų dainų gražybė"[84]. Einen wissenschaftlicheren und bleibenderen Charakter wie diese Aufsätze tragen die Untersuchungen von prof. M. Biržiška, der, wenn man so ausdrücken darf, eine wissenschaftliche *Dainologie* begründet hat. 1919 erschien seine „Lietuvių dainų literatūros istorija"[85], 1920 – „Dainų atsiminimai iš Lietuvos istorijos"[86] und 1921 „Dainos keliais". Die Bücher prof. Biržiškas vereinen eine solide Kenntnis im Gebiet der Geschichte und ein vortreffliches Wissen von den *Dainos* mit einer glänzenden publizistischen Begabung. Für seine Arbeiten benutzte Biržiška in gedehntestem Maße das Material aus dem Archiv der litauischen Gelehrten – Gesellschaft, gab er reiche Auszüge aus diesem Material und machte es auf solche Weise für die weitesten Leserkreise zugänglich. Biržiška ist ein besserer Historiker, als Theoretiker; sein Buch „Dainos keliais", in dem er theoretische Voraussetzungen zu bearbeiten versucht, ist ungeachtet seines Verdienstes, nicht frei von Vorwürfen.

Wieviel Einfluß die *Dainos* auf die litauische Musik und Kunstdichtung ausgeübt haben, muß Angelegenheit einer eigenen Untersuchung bleiben. Hier soll die Bemerkung genügen, daß alle litauischen Dichter und Musiker, die durch die „Schule der *Dainos*" hindurch gegangen sind, aus ihnen Kraft schöpften und von ihnen aus zu den Menschen kamen[88].

Nachrichten über die litauische Volksmusik und über Musikinstrumente trifft man schon bei Stryjkowski[89]. Ferner erzählt Lepner in seiner bekannten Arbeit „Von der Litauer Musik und der selben Instrumenten" noch weit eingehender von litauischen Musikinstrumenten. Noch ausführlicher gehen Tetzner und Bartsch in ihren oben genannten Werken auf dieses Thema ein. Von einigen besonderen Instrumenten haben A. Sabaliauskas in „Žiemių-Rytiečių lietuvių tautinė muzika"[90], Žalia Rūta (A. Sabaliauskas) „Sutartinės ir muzikos įrankiai"[91], J. Žiogas „Apie kulinę su ūku"[92], geschrieben; ferner A.R. Niemi im Vorwort zu seiner oben erwähnten Sammlung. Schließlich gibt

M. Biržiška in den schon genannten „Dainos keliais" eine Gesamtdarstellung sämtlichen Materials, das sich in seinem Besitz befindet.

Bibliographische Führer durch das Gebiet der *Dainologie* gibt es sehr wenig. Die hauptsächlichste Arbeit ist die von S. Baltramaitis „Sbornik bibliografičeskich materialov dlia geografiji, istoriji, istoriji prawa, statistiki; etnografiji Litvy"[93] (Sammlung bibliographischen Materials für die Geographie, Geschichte, Rechtsgeschichte, Statistik und Ethnographie Litauens"), die mit großem Fleiß das bearbeitete Material darstellt. Eine zweite erwähnenswerte Arbeit ist Fr. Gawełeks: „Bibliografja ludoznawstwa litewskiego"[94].

ABKÜRZUNG ÖFTER ZITIERTER QÜLLEN

1. Auš. – *Aušrinė*, Zeitschrift.
2. Be L – A. Bezzenberger. *Litauische Forschungen*. Göttingen, 1882.
3. Bir. – M. Biržiška. *Dainų atsimінimai iš Lietuvos istorijos*. Vilnius, 1920.
4. BLV – K. Brugmann. *Litauische Volkslieder*. Strassburg, 1882.
5. GL St. – L. Geitler. *Litauische Studien*. Prag, 1875.
6. Ja D – Sammlung von St. Jankauskas, Manuskript.
7. JLD – Juškevičia. *Lietuviškos dainos*. Kazan, 1880.
8. Jsv D – Juškevičia. *Lietuviškos svotbinės dainos*, S.B P. 1883.
9. LLV – A. Leskien. *Litauische Volkslieder*. Strassburg 1882.
10. LDA – A. Leskien. *Litauische Volkslieder*. Archiv f. slaw. Phil. IV B.
11. NLV – Nesselmann. Littauische Volkslieder. Berlin 1853.
12. NDG – A. Niemi ir A. Sabaliauskas. *Lietuvių dainos ir giesmės*. Annales Academiae scientiorum Fennicae. Ser. B. Tom. VI.
13. Rh D – L. Rhesa. *Dainos oder Littauische Volkslieder*. Berlin, 1843.
14. Schl. – A. Schleicher. *Litauisches Lesebuch*. Prag, 1857.
15. Šimt – J. Šimtakojis. *Trakiečių dzūkų dainos*.
16. VC – E. Volteris. *Lietuviška Chrestomatija*. Ptbg. 1904
17. Ä E – Aus eigenen Erinnerungen.

I. VORBEMERKUNGEN

Und wer des Brünnleins trinket,
Der jüngt und wird nicht alt.

Deutsches Volkslied, Otto Böckel

Ten mudu tankiai verksva,
Ale retai dainuosva:
Ten nėr dailios mergelės,
Ten ne dainų kampelis.

A. Juškevičia

ZUR RECHTFERTIGUNG

„Die Volksdichtung ist weit, weit wie das Leben. Sie ist tausendfältig wie das Schicksal des Menschen: heiter und düster, erhebend und bedrückend. Und sie ist alt wie die Menschen und immer wieder jung wie sie, immer wechselnd und doch immer dieselbe" – sagt einer der begeistertsten Kenner der Volkspoesie – Heinrich Morf[95]. „Der Volksdichter singt, wie er singen muß, wie der Vogel auf der Zweige, weil die Natur ihm diesen künstlerischen Trieb verliehen hat, der ihm den Mund öffnet und ihn zur Stimme des Volkes macht"[96]. Aber der Gesang des Vogels existiert nur in dem Moment, in dem er Lust zum Singen hat; und alle Versuche der Menschen, den Gesang der Vögel mit künstlerischen Mitteln nachzuahmen, sind unvollkommen. Wenn das Volkslied dem Gesang der Vögel ähnlich ist, kann dann überhaupt von seiner künstlerischen Analyse gesprochen

werden, kann es sich darum handeln, es in einzelne Teile zu gliedern, sie abgesondert vom Organismus des Liedes zu behandeln? Umsomehr, da sogar ein Mann wie Leskien bescheinigt – wobei er von eigenen Erfahrungen ausgeht-: „Das Lied lebt eigentlich nur als gesungenes"![97] „Denn so wahr es ist, daß das eigentliche Leben des Volksliedes in seiner Melodie beruht, so wahr muß es anderseits sein, daß man das Volkslied nur dann recht verstehen wird, wenn man es selber singt oder doch singen hört", – wiederholt Chr. Bartsch[98]. Und es gibt eine ganze Reihe achtenswerter Kenner dieses Gebiets, die nicht nur einmal erklärt haben, daß der Text des Volksliedes nicht von der Melodie zu trennen ist und daß sie wie ein unlösbarer Körper wirken. Folgt nicht daraus, daß der Versuch, den Text der Vokslieder ohne Berücksichtigung der Melodien zu analysieren, zu der strengen Antwort reizen muß, daß ein derartiger Versuch im voraus zur Aussichtslosigkeit verdammt ist? Und wird solch ein Versuch nicht dreifach überflüssig, wenn man sich an die klugen Worte des Skeptikers Fritz Mauthner erinnert: „Wo ist diese Sprache Wirklichkeit? Wo in aller Welt? Nicht im einzelnen. Denn der versteht nur einen Teil des Wort- und Formenschatzes, gebraucht nur einen kleinen Bruchteil dessen, was er versteht. Nicht in Büchern. Denn sonst hätte es vor Erfindung der Schrift keine Sprache gegeben. Auch gibt es in Büchern überall nur höchstens Sammlungen von Worten und Regeln, sodann die zufällig entstandenen Literaturen, nirgends aber auch nur Möglichkeit einer gesammelten Sprache. Wo ist also das Abstraktum „Sprache" Wirklichkeit? *In der Luft, zwischen den Menschen*"[99]. „*Und darum lebt die Sprache ihr eigentliches Leben nicht im Einzelmenschen, sondern zwischen den Menschen*"[100]. Nicht nur der Gesang, sondern auch die menschliche Sprache selbst sind nur solange lebendig, als sie tönen. Was soll man dann zu einem Lied sagen, das nicht gesungen wird und mit den gedrückten Lettern überlieferter Folianten nur ein symbolisches Scheinleben führt? Und endlich, ist eine Analyse nicht bloß des Liedes, sondern auch der menschlichen Sprache überhaupt möglich?

„In Wahrheit verhält es sich hier gerade so wie in der Anatomie: ob ich von einem menschlichen Körper den Unterschenkel abtrenne und den Schnitt behutsam durch die natürlichen Gelenke leite, oder ob ich Schienbein und Wade quer durchsäge, – es ist immer eine mechanische Zerstörung des Organismusses, keine natürliche Zergliederung. Denn die Einheit des Organismusses liegt nicht in den Gliedern oder Gelenken, sondern in seiner Seele, in seinem Zwecke, in seiner Entelechie, oder wie man es nennen will. Einen Organismus kann man zerstören, aber nicht in seine natürlichen Teile zerlegen" – antwortet Vossler[101] undirekt auf die oben ausgedrückten Bedenken. Die Analyse des lebendigen Liedes, der lebendigen Sprache ist ebenso unmöglich wie die Zergliederung eines menschlichen Organismusses. Aber wenn die Anatomie nur mit toten Körpern oder ihren Teilen operieren kann, wenn man unter dem Mikroskop nur die Teile studieren kann, die im Gesamtleben des Organismusses schon aufgehört haben zu leben, wenn also die Anatomie den Organismus nur künstlich zerteilen kann, nur Tatsachen konstatiert, aber nicht imstande ist, das Leben an sich zu erklären, folgt dann daraus, daß all die jahrhundertalten Anstrengungen zur Erforschung der Organismen vergeblich gewesen sind?! Aber wenn auch die erreichten Resultate nicht hinlangen, das Leben an sich zu erklären, kann doch niemand abstreiten, daß diese Resultate sehr viel für die Erhaltung und für die Erstarkung des Lebens beigetragen haben! Die Erstarkung ist eine so große Belohnung, daß sie eine noch viel größere Kraftverschwendung rechtfertigt, als für das Studium der „toten" Organismen aufgewendet wurde. Wenn das Volkslied ein solcher lebendiger Organismus ist, der, solange er lebt, auf natürliche Weise nicht in einzelne Teile zergliedert werden kann, so muß man bei dem Studium der Volkslieder auf ihre Darstellungsmittel hin sie notgedrungen wie tote Körper behandeln. Die Liedersammlungen sind wie die Anatomie wagen, die mit einst lebendigen, nun seelenlosen Körpern beladen sind. Und wenn auch Liedersammlungen leblos und seelenlos sind,

wenn sie auch nur armseelige Symbole des reichbrausenden Lebens darstellen, erneuen sie doch in der Seele eines, wenn auch noch unbarmherzigen Untersuchers, wiederum die Vorstellung vom lebendigen Geschehen. Und wenn auch der Forscher vom tiefsten Rätsel umgeben ist, wenn er auch auf die Erklärung des „tatsächlichen Lebens" verzichtet, wenn er sich auch nun bemüht die Tatsachen zu registrieren und das Material zu klassifizieren, dann dienen die erlangten Rezultate doch vielleicht einmal, wenn auch nicht der Erstarkung, so doch der Vertiefung in der Erinnerung an lebendiges Geschehen, und dieses wird dann die schönste Rechtfertigung für die Arbeit sein, die an die Beobachtung der „toten Körper" hingegeben wurde.

DIE AUFGABE

„Die Volksdichtung ist weit, weit wie das Leben". Die meisten Liederforscher sind geneigt zu denken, daß die Lieder ihres Volkes bei weitem schöner sind wie die anderer Nationen; daß ihr Volk das liederreichste der Erde sei[102]. Es ist natürlich ein lobenswertes Gefühl, dem Geist, dem Wesen und der nationalen Eigenart seiner Volksdichtung Ehrfurcht zu erweisen, aber lobenswerter ist es, in allen Erdenbrüdern den hohen Wert ihres Strebens nach Wahrheit und Leiden anzuerkennen. Das Gefühl des Kummers und der Kränkung, der Freude und des Stolzes, Liebe und Sehnsucht, Mannhaftigkeit und Wehmut, Not und Glück sind allen gemeinsam. Kleine und große Völker sind alle zu gleicher Weise gezwungen, ihre Erlebnisse auszudrücken. Und wenn sich durch Zeiten und Völker hin der Reihe nach die gleichen Motive wiederholen und sogar die Kunstmittel miteinander identisch sind, dann könnte die wohl kaum die Theorie von „Entlehnung" und „Einfluß" zu klären imstande sein. Das lehrt ein Blick auf die verschiedenen Theorien von der Entstehung der Volkslieder, wobei die berühmtesten Kenner und Psychologen der Volksdichtung von K. Bücher und Otto Böckel bis A.N. Wesselowskij und M. Biržiška[103] übe-

reinstimmen. Selbst der große Gelehrte A.N. Wesselowskij, der im Anfang seiner Tätigkeit zu der Entlehnung- und Einflußtheorie geneigt hatte, änderte in späteren Jahren seine frühere Ansicht. „Später begann sich Wesselovski auch zu... der anthropologischen Methode zu neigen. Zuerst durch Tylor's „Urkultus", dann durch Andrew Lang's „Mythos und Religion" wurden die Forscher an den Gedanken gewöhnt, daß bestimmte Sagen, wie auch bestimmte Begriffe unbedingt auch aus einem bestimmten Stadium der kulturhistorischen Entwicklung hervorgehen. Die Ähnlichkeit der Sagen, der Gebräuche, der Liedformen und Gegenstände bei den verschiedenen Völkern kann vielleicht auch hieraus erklärt werden, wobei man von jeder Entlehnung ganz absehen kann. Diese Ähnlichkeit ist unvermeidlich. Keimhaft sind im Bewußtsein vieler Völker dieselben Elemente des poetischen Schaffens verborgen. Und diese Elemente, die sich bei den gegenseitigen Beziehungen der Völker untereinander treffen, verflechten sich aufeinander und beeinflussen sich gegenseitig", – sagt A. Borosdin und nennt dies die Theorie der „sich kreuzenden Strömungen"[104]. Man kann kaum etwas verständigeres dafür vorschlagen[105]. Jedes Volk singt seine Leiden und Freuden in seiner eigenen Weise, so wie es sie fühlt. Böckel gibt eine sehr eingehende Charakteristik des dichterischen Schaffens vieler Völker in Bezug auf die Landschaft ihres Vaterlandes[106], worin man vollständig mit ihm übereinstimmen kann. Jedoch nicht die Landschaft allein, sondern überhaupt die Naturumgebung und Lebensumstände wirken auf die Charakterentwickelung eines bestimmten Volkes ein. Natur, hausliche Verhältnisse, historische Umstände und das Schicksal führen in jedem Volke bestimmte Formen des Bewußtseins oder „psychologische Formen" herbei, wie sich der Akademiker D.N. Owsianiko-Kulikowskij ausdrückt[107]. D.h. der bekannte Typ psychophysischer Prozesse wird bei einem Reagieren auf gleichartige Erscheinungen der Umgebungswelt herausgearbeitet[108]. Schließlich besitzt hier auch ihre Schaffungsenergie eine mächtige Bedeutung, die jedes Volk von Jugend auf in sich trägt.

Aber das gehört schon ins Gebiet der Metaphysik, ohne die der Begriff „nationaler Charakter" auskommen kann. Folglich bildet die Bewußtseinsform, nicht der Bewußtseinsinhalt – d.i. ein Komplex von bestimmten Ideen und Gefühlen – die Charaktergrundlage, die „geistige Grundlage eines bestimmten Volkes. Und wenn die Motive der Volksdichtung vieler Nationen gleichartig sind, so ist dafür ihre Bearbeitung verschieden, weil die Form des Bewußtseins eine andere ist, die sich verschiedener Mittel für ihre Kristallisation bedient. Und darum verarbeitet jedes Volk seiner eigenen Art entsprechend, was auch immer es von einem anderen entlehnt. Andererseits aber kann das Entlehnte nur in den Bestand eines jeden Volkes aufgenommen werden, wenn es schon „bearbeitet", angepaßt ist, anders bleibt es unverständlich, fremd und überflüssig. Darum kann die vergleichende Literaturgeschichte inbezug auf die Volkskunst nur die Grundlinien der Bewußtseinsform jeden Volkes aufstellen oder auch nur die Grundtypen der Ausdrucksmittel dieser Form. Das Studium ist bei einer derartigen Fragestellung keine leichte Aufgabe. Ein jahrhundertaltes Zusammenwohnen von Völkern kann natürlich nicht ohne Einfluß oder sogar Wirkung sich kreuzender Einflüsse bleiben. Wo endet das „Eigene", wo beginnt das „Fremde"? Hier kann nur die vergleichende Methode, die Geschichte, die Anthropologie helfend eingreifen.

In Bezug auf die Untersuchung der litauischen Volkspoesie erleichtert sich die Aufgabe dadurch, daß der eine Teil der litauischen Volksdichtung einen tiefen Einfluß von Seiten des deutschen Volkes erfahren hat, der andere von Seiten der slavischen Völker. Sogar die Religion, die auf die Entwickelung des Volkscharakters einen mächtigen Einfluß ausübt, ist bei den beiden Teilen verschieden. Es ist nicht verwunderlich, daß im Charakter beider Teile viel Verschiedenartiges beobachtet werden kann. Und dennoch findet sich hier wie dort trotz aller trennenden Unterschiede irgend etwas Gemeinsames, Gleichartiges. Und dieses *Gemeinsame* ist bei weitem nicht die Sprache, deren Bedeutung für die Erklärung der Nationalität weit über-

ragt wird durch das *gewisse* tiefere, das in der Bewußtseinsform kreist. Und dieses *gewisse Gemeinsame* tritt noch plastischer hervor, wenn man auf die Zeit zurückschaut, als der Bewußtseinsinhalt nicht so verschieden war, als beide Teile religiöse und weltliche Ideen gemeinsam hatten.

ZUR CHARAKTERISTIK DER LITAUISCHEN VOLKSPOESIE

a) „Daina" und „Giesmė"

Über die litauischen Volkslieder sind schon soviel allgemein charakterisierende Aufsätze geschrieben worden, daß es überflüssig wäre, sie noch vergrößern zu wollen. Aber dennoch ist es unumgänglich, einen Irrtum zu korrigieren, der seit Rhesas Zeit in der deutschen und slavischen Literatur über die litauische Volksdichtung Wurzel gefaßt hat. Rhesa, der die *Daina* als Volkslied definiert, bemerkt: „Es gibt noch eine andere Art litthauischer Gesänge, welche *Giesmes* heißen, deren Gegenstand theils Belehrung wie die *Metų Laikai*, oder Jahreszeiten des Donaleitis, theils religiöse Empfindung ist, wie die eigentlichen *Giesmės*. Diese letzteren werden von den *szwentejis*, oder Frommen unter den Litthauern, zahlreich gedichtet…"[109] Rhesa hatte die Behauptung aufgestellt, daß die *Daina* ein weltliches Lied und die *Giesmė* ein Lied geistlichen Inhalts wäre, was alle seine Nachfolger übernommen haben. Gisevius machte indes die Bemerkung: „Ein langsameres Tempo würde sie den *Gesmen (Chorälen), die zu den Dainos den strengsten Gegensatz bilden, gleichstellen*"[110], wobei er klar hervorhob, daß die *Giesmės* ein Chorgesang wären, aber seine Bemerkung bliebt unbeachtet und spätere Forscher unterschieden bei den litauischen Volksgesängen nur *Raudos* (Klagelieder) und *Dainos*. Aber hier fügt A.R. Niemi eine entscheidende Richtigstellung ein: „… Alte Liedersängerinnen unterscheiden deutlich: das, sagen sie, ist eine *Dainuška* und dies – *Giesmė*. Der Unterschied zwischen den *Dainos* und *Giesmės* ist bedeutend, und zwar liegt er nicht sowohl

im Text wie in der ganzen Art des Gesanges. Die *Daina* hat ihre Melodie und wird, wie in alten Zeiten, einstimmig gesungen. Die *Giesmė* wird wie von einer Person gesungen. Sie hat zwei Melodien, die nebeneinander gehen und sich nach den Gesetzen des Kontrapunktes vereinigen. Das ist eine sehr interessante musikalische Form. Es gibt dreierlei *Giesmės*: a) diejenigen, welche zu Vier gesungen werden, b) zu Dreien und e) zu Zweien"...[111] Nach den kompetenten Zeugnissen von Gisevius und Niemi bleibt nichts übrig, als die Tatsache anzuerkennen[112].

b) „Raudos"

In einer Arbeit über die litauische Volkspoesie werden auch immer die sogenannten Klagelieder, die *Raudos* eingeschlossen, wenn auch mit der Unterstreichung, daß die nur *Raudos* sind. Aber eigentlich gehörten sie genau so aus der Liederliteratur ausgeschlossen zu sein, wie die Märchen, Sprüchwörter, Redensarten und Schwänke. Die *Raudos* unterscheiden sich von den Liedern sowohl ihrer Natur wie der Herkunft und der Art der Ausführung nach. Die *Raudos* werden nicht gesungen, sondern nur geklagt. Die *Rauda* hat keine bestimmte Melodie. Die *Rauda* wird im Moment des Schmerzes geboren, stellt sich als unmittelbarer Gefühlsausdruck dar, der kaum vom Verstand oder Bewußtsein kontrolliert werden kann, und stellt solchermaßen das allerkunstloseste Material dar. Schmerzensgefühle gegenüber Verstorbenen eignen allen Völkern zu allen Zeiten. Nur bei einigen Völkern haben sich noch „Klagelieder" erhalten, die ob ihre Eigenart erschütternd wirken, bei anderen sind sie bereits verschwunden.

Bei den Litauern verkündet eine *Rauda* nach dem Zeugnis von Math. Praetorius: „Warum bist du gestorben? Hast Du nicht Essen und Trinken gehabt? Warum bist du gestorben?"[147] „Bei vielen Völkern Afrikas, Amerikas und Polynesiens werden Begräbnislieder gesungen und im Chor getanzt; Wehklagen vereint sich mit dem Lobpreisen des Verstorbenen und den typischen Fragen: Warum hast du mich verlassen? Waren wir dir

nicht gefällig, haben wir es dir nicht in jeder Weise recht gemacht? u.a. – o weh, o weh, mein toter Gatte! – singt man auf den Landwischerinseln, – ich habe keinen Herrn und Freund mehr. Er stand mir bei in Hungersnot und Dürre, in Sturm und Unwetter! Nie mehr werde ich ihn wiedersehen"[147]. Nur die Litauer tanzen nicht bei ihrem Verstorbenen. Sogar der aufgebrachte Praetorius bezeugt, daß die Litauer ihre Klagelieder sängen als wie ein Heulen. In den Sammlungen von Juškeviča und Niemi finden sich viele interessante *Raudos*texte, die zuweilen von gemieteten Klageweibern geklagt werden, aber immer sind sie nach dem einen Prinzip aufgebaut: man lobt die Vorzüge und Schönheit des Verstorbenen, gibt dem Schmerz Ausdruck, daß man ihn nicht mehr sehen darf, fragt, warum er gestorben ist und verschönt das alles mit einem großen Wortgepräge. Einige von ihnen sind sehr rührend, wie z. B. das bei Niemi als Nr. 1329 aufgeführte, das sogar einen gewissen Rhytmus zeigt:

Oi mum, Dievuliau,
Kur pasidėsim be motinėlės?
Mamute mūsų mieloji,
Kur mum mažutėlius nešiojai,
Daug naktytėlių nemiegojai,
Kol mum mažutėlius nešiojai.
Mamutyte mūsų mieloji,
Ar jau nebegirdi,
Kaip mes, našlaitėliai, kukuojam?
Pasilenk, mamutyte,
Nors ant vienos rankelės,
Pasižiūrėk nors viena akytėle,
Pasiklausyk nors viena ausyte:
Kurgi tavo našlaitėliai kukuoja? U.s.w.

Dieses ist im Vergleich zu den Worten, die Praetorius anführt, ein großer Schritt vorwärts. Die *Rauda* will als Lied angesehen werden. Aber sie ist noch längst kein Lied, denn es fehlt sowohl ein gleichmäßiger Metrum wie die Melodie. Als *Raudos* kann man einen beliebigen Text, eine beliebige Redewendung singen. Bei aller Hochachtung vor ihnen muß man sie doch in einer Arbeit über Lieder beiseite lassen, ebenso wie die nicht weniger geschätzten Märchen, Legenden und anderes Material der Volkskunde. Rhesa bringt in seiner Sammlung zwei *Raudos* (Nr. 7 und 24), die zu den hier behandelten Liedern passen. Das eine lautet:

Aš vargdienėlė,
Aš siratėlė,
Papratus vargti
Vargų dienelę;
Kad aš turėčiau
Nors motinėlę
Užtarėjėlę!

Jau senai guli.
Aukštam kalnely.
Ant jos kapelio
Rūtų raselė
Taip gražiai šviečia,
Kaip sidabrėlis.

Es ist schwer zu verstehen, warum Rhesa dieses Lied, ohne zu achten auf seinen erzählenden Charakter, zu den *Raudos* gerechnet hat, mit denen es wenig Gemeinschaftliches besitzt.

c) Der allgemeine Charakter der litauischen Volkspoesie

V. Jagič bestimmt bei einem Vergleich zwischen der großrussischen und ukrainischen Volkspoesie die erstere als eine Poesie des Verstandes, die letztere als Poesie des Herzens und Gefühls. „... Läßt diese die zarten Seiten des Menschlichen Herzens ertönen, so gefällt sich jene in prächtigen Beschreibungen äußerer Erscheinungen; ist diese subjektiv individuell, so hat jene einen entschieden objektiven und universellen Charakter. Die kleinrussische Poesie hat selbst in ihren epischen Leistungen die Hinneigung zum „Lyrischen nicht verleugnen können, während die großrussische Volkspoesie in allen ihren lyrischen Liedern entschieden episch ist“[113].

Wenn man diesen gelungenen Vergleich auf die litauische Volkspoesie bezieht, dann dürfte es kaum ein großer Fehler sein, wenn man sagt, daß die litauische Volkspoesie im Gegensatz zur russischen, epischen Verstandespoesie eine Poesie des Herzens und Gefühls darstellt und als typisch lyrisch erscheint, so daß sie sogar die Anfänge epischen Schilderns mit zarter Lyrik verschönt. Es scheint kaum ein einfacher Zufall zu sein, daß in dem vielhundertjährigen Zusammenwohnen der Litauer mit den Großrussen und Ukrainern der Einfluß der letzteren weit stärker ist, als der ersteren[114]. Wenn auch kein Einfluß spürbar ist, so treten doch gemeinsame Merkmale umso häufiger her-

vor. Selbst die polnische Volkspoesie[115], die bis ins Innerste hinein von der rein polnischen Sentimentalität vollgesogen ist, steht der litauischen Poesie als Lyrik weit näher als die großrussische. Aber die Ukraine ist dem Charakter Litauens geradezu entgegengesetzt. „Wenn man nach Kiew kommt, fühlt man sich im Süden... Die Abende sind warm... Man atmet die duftgeschwängerte Luft des Südens, man blickt zum Monde auf, der leise die Pappeln versilbert, man fühlt das Herz sich weiten, und fühlt den Drang zu dichten. Alles atmet Poesie in dieser schönen, sanft geschwungenen Ebene, die eine warme Sonne badet. Blaue Flüsse fließen ruhig und ohne Hast; kleine Seen schlafen friedlich in einem Teppich von Blumen; schön ist es, zu träumen in den herrlichen Eichewäldern. Alles ist Poesie in der Ukraine: die Trachten der Bauern, ihre Lieder, ihre Tänze"... – sagt Ljubow Dostojevskaja von der Ukraine[117]. Die ukrainische Volkspoesie ist lebensfreudig, schäumend und brausend; sogar in ihren traurigsten Melodien tönt ein machtvolles, kühnes Leben. Die litauische Volkspoesie dagegen ist endlose Traurigkeit, stille Sehnsucht, erfüllt mit tiefem unerschöpflichem Gram. Wie in der Literatur über die Litauer der Begriff fest eingewurzelt ist, daß die Litauer ein düsteres, starrsinniges Volk sind, so gibt es Leute, die das sogar mit der Fabel von der normanischen Herkunft der Litauer erklären[118]. Das unfreundliche ungemütliche Land, die dichten jungfräulichen Wälder, die undurchdringlichen Sümpfe, die dunkelblauen Seen, die leeren Sandflächen, der Raubgesang des Nordwindes, das Branden der baltischen Wogen, endlich der vielhundertjährige Erhaltungskampf mit den Nachbarn alles das mußte im Volkscharakter seinen Ausdruck finden. Aus der Natur heraus geboren, aus dem Mangel an natürlichen und künstlichen Verkehrswegen, gewöhnte sich der Litauer durch die Jahrhunderte hindurch an die Einsamkeit, an das Schweigen, an den einsamen Stolz. Wenn diese Züge allen nördlichen Völkern überhaupt eignen, dann sind sie aber doch für die Litauer besonders charakteristisch." Das litauische Volk hat noch in keiner Weise sein Mittelalter hinter

sich"[119], – sagt Walerian Tschudowskij in dem Sinne, daß sich das litauische Volk seine uranfängliche Schaffensenergie bewahrt hat, die die Brüder im Westen in Verlauf der Jahrhunderte verbraucht haben. Der Litauer ist konservativ, an sein Land gebunden, wie der Bär an die Kette. Von hierher rührt das Streben, sich in die eigenen Gedanken zu versenken, von hierher die Melancholie und sogar die Sentimentalität. Der Litauer in seiner Einsamkeit träumt von einer anderen Welt, wo die Winde sänfter wehen, wo die Sonne wie eine zarte Mutter ihre Söhne erwärmt, wo es keine rauchigen Hütten, kein bitteres Los gibt, wo nur lichte, bunte Gemächer sind, kühne Reiter, wundervolle Liebe. Der Litauer erbaut sich in seinen Liedern von trauriger Einsamkeit das, was Goethe mit „dritter Welt" ausdrückt. Der Litauer ist im Leben düster, und gibt sich niemals jener Zärtlichkeit hin, für die er in seinen Liedern keine Grenze findet.

Wenn in der Wissenschaft eine kurze Definition erlaubt wäre, dann könnte für die Charakteristik der litauischen Volkspoesie schwerlich ein treffender Ausdruck gefunden werden als *naturalistische Romantik.*

HEUTE

Und heute, da das litauische Volk aus vielhundertjährigen Finsternis erwacht ist, das Kulturwerk der Wiedergeburt beginnt, ist die litauische Volkspoesie allen Gelehrten zum trotz, die behaupten, daß die Kultur oder Zivilisation das dichterische Schaffen des Volkes tötet, noch weit von seinem Ende entfernt[120]. Vielleicht erzeugen die neuen historischen Schicksale neue Motive und legen sich über die alten, aber die Volkspoesie in Litauen wird tapfer dem Tode Widerstand leisten.

> Letit pčela za novym miodom,
> Gorit altarj dlia novych žertv! –
> „Fliegt die Biene hinter neuem Honig her,
> Steht der Altar für neue Opfer in Flammen!"[121]

II. STRUKTUR UND REIM

So tretet in den Liedergarten
Und lauscht den Säuseln in den Halmen,
Denn drinnen dürft ihr nicht erwarten
Die stolzen Zedern oder Palmen.
Wilhelm Jordan

STRUKTUR

a) Über die Beständigkeit des Textes

Der russische Volksmund sagt bei der Verteidigung des Liedes: „Slova iz pesni ne vykineš" – die Worte kann man aus dem Liede nicht weglassen; die Litauer sagen im Gegenteil: „žodžiai pritinka – nors dainon dėk", – wenn nur die Worte passen, kann man ein Lied daraus machen. Wenn bei einer derartigen Ansicht der Russen, bei dem ausschließlich epischen Charakter der Lieder, der Liedertext dennoch bei weitem nicht beständig ist, so ist er desto flüssiger im litauischen Volkslied, das hauptsächlich lyrisch ist, obendrein bei einem derartigen etwas leichtsinnigen Verhältnis der Litauer zu ihren Liedern. Ein Lied mit einem „festen Text", wie sich Anitschkow ausdrückt, pflegt unter denen, die gesungen werden, nicht zu sein. Hier spielt auch die Gedächtnisschwäche eine gewisse Rolle, aber mehr und hauptsächlich der freie dichterische Wille des Sängers. Es sind beliebte Ausdrücke, Symbole, Methaphern, Epitheta u.a.m., die der Volkssänger immer bereit ist an allen möglichen und unmöglichen Stellen anzubringen. Oft zieht der Sänger aus verschiedenen Liedern einzelne Stellen heraus, bringt sie zu einem neuem Ganzen zusammen, fügt irgend etwas, was ihm passend scheint, hinzu und erteilt ein neues Lied. Wenn solche zusammengewürfelten Texte auch nicht zu dauern pflegen, es besteht doch eine gewisse bestimmte Manier (man kann wohl kaum sagen: Prinzip oder Regel), das Lied anzufangen und die Grundidee weiter zu entwickeln.

b) „Natur und Kunstlied"

Doch bevor man zur Charakteristik der gesungenen Vokslieder übergeht, muß man sie in zwei Klassen einteilen. Zu der ersten gehören die Lieder, die aus der allen Menschen gemeinsamen Liederdichtung entstanden sind, zur zweiten diejenigen, die aus der Hand eines einzelnen Künstlers hervorgegangen sind. Jeder mehr oder weniger aufmerksame Forscher kann leicht die „Kunstlieder", die ins Volk eingedrungen sind, erkennen. Die Deutschen haben zum Beispiel sogar ausgerechnet, wieviel Lieder, die einen bestimmten Autor haben, das Volk als seine eigenen singt[122]. Dasselbe haben auch die Russen zu tun versucht[123]. Den Deutschen wird das leicht gemacht, da ihnen Literaturgeschichten zur Verfügung stehen und das Volk Lieder von Goethe oder Eichendorff singt, die unter jeder Hülle wieder zum Vorschein kommen. Schwerer wird es den Russen gemacht. Aber am allerschwersten stellt sich die Untersuchung im Gebiet der litauischen Volkspoesie. Es ist wahr, man kann heute schon solcher „umgearbeiteter", mit einem neuen Gewand versehener Lieder aufgreifen, aber man ist noch weit von der Lösung des Rätsels über den Ursprung der Lieder entfernt. Diese „künstlichen", Volkslieder unterscheiden sich durch eine viel größere Beständigkeit des Textes. Andererseits sind die naturhaften Volkslieder in ihrer Erörterung nicht folgerichtig oder wie Herder sich ausdrückt, ihnen ist eine gewisse *Sprunghaftigkeit* zu eigen, während das vom Kunstgesang herkommende Volkslied dafür sorgt, daß nichts Unvorbereitetes geschieht, daß alles seinen folgerichtigen Übergang besitzt[124]. Das ist unbedingt eins der wichtigsten Merkmale, um die naturhaften Lieder von den aus der Dichtung übernommenen Liedern zu unterscheiden, aber das entscheidet die Frage noch lange nicht. Es paßt, wenn man ein Volkslied wie das folgende z. B. heranzieht:

Ei tu, Dieve visagalis,
Garbin tave visos šalys,
Ei tu, Dieve, viso pilnas,
Kur tu dėjai plikio vilnas?

Nei tu kerpi, nei parduodi,
Nei tu plikiui atiduodi,
Nei drabužių nenešioji, –
Kam gi plikį nupešioji?[125]
JLD, 308

Hierin ist unschwer das bekannte Lied „Strazdelis" zu erkennen, obwohl das Lied selbst bis zur Form einer kleinen *Dainuška* (russ. *častuška*) abgekürzt ist und die Strophen umgestellt sind. Oder zum Beispiel:

Neprapuls mūsų tėvynė,
Pakol mes gyvensim,
Neprietelius mūsų žemės
Visus išnaikinsim.
Nuo austrijokų, maskolių, prūsų,
Atimsim gražią tėvynę mūsų. U.s.w.
Bi A, 78

Das Lied ist in den entgegengesetztesten Orten Litauens aufgeschrieben worden, aber man muß doch in ihm eine Umarbeitung des bekannten polnischen Liedes erkennen „Jeszcze Polska nie zginęła". Oder endlich das beliebte litauische Lied, das sich über das ganze Land verbreitet hat und sogar von Kraszewski für ein reines Volkslied gehalten wurde:

Ant marių krašto, Palangos miestely,
Kur gyven mūsų broliai žemaitėliai,
Yr aukštas kalnas, Birutos vadintas,
Žalioms pušelėms viršus apsodintas. U.s.w.

Hier ist die Hand eines künstlerischen Bearbeiters ganz klar.

Die Periode der litauischen Volksdichtung im 19. Jahrhundert ist jedoch noch so wenig erforscht, und im Zusammenhang mit den Napoleonischen Kriegen, mit den Aufständen von 1831 und 63, mit der Landreform, japanischem Krieg sind so viele Volkslieder erstanden, daß es nicht immer gelingt, ihren Ursprung zu bestimmen, obwohl ihre „Natürlichkeit" oft sehr verdächtig ist. Zum Beispiel:

Jau iš jūros Garibalda
Mums gelbėti parsibaldo;
Kilsta turkai, angličonai,
Sargincykai ir rymionai.
O jūs, broliai nemiegokit,
Prieš maskolius stipriai stokit!
Juk maskolius nedaturės,
Mūsų žemės neišturės...
Anie nėra unijotai,
Bet tik yra tikri kotai;
Mūsų vierą panaikino,
Ant savosios prisaikino... u.s.w.
Bir, 77, 132

Das Lied ist in vielen Varianten in den verschiedensten Gegenden Litauens aufgeschrieben worden. Es ist ganz bestimmt, daß hier irgendeine Bearbeitung vorliegt, aber bis jetzt ist es noch nicht gelungen, ihren Ursprung zu finden. Für die folgende Strophe:

... Kai tiktai Umėnai
Liepsnoti pradejo,
Mes visi nuliūdę
Laukėm ir stovėjom[127].

ist der Urheber bekannt. Sie ist von einem Kunstlied abgeleitet und ganz im Volkston gehalten, sodaß sogar solcher Kenner der litauischen Volkspoesie wie prof. M. Biržiška sich empört, daß man sie nicht als volksmäßig anerkennt[128].

Es ist aus all dem zu ersehen, daß es für die Unterscheidung der beiden Arten von Volksliedern keinen festen Stützpunkt gibt. Um so mehr, weil (auch heute noch) derartige Erscheinungen dicht nebeneinander beobachtet werden können. Der Dorfbursche nimmt und verfaßt ein Lied, legt ihm eine Melodie unter und läßt es in die weite Welt fliegen. Der Verfasser ist vorhanden. Es kommt jetzt oft vor, daß die erwachsene Jugend Winter über in die Stadt zieht zum Besuche von Schulen und anderen Anstalten, für den Sommer aber ins Dorf zurückkehrt zu Feldarbeiten und dabei die mitgebrachten Lieder umdich-

tet. Soll man solche Lieder für Volkslieder halten? Ja und nein. M. Biržiška sagt: „Das Volk singt sie und hält sie für seine Lieder, – das genügt uns; auch das werden einmal Volkslieder sein." Er nimmt nicht nur Lieder solcher Herkunft in seine Betrachtungen auf, sondern auch das offenkundige „Kunstlied". Aber hier ist das Kriterium schon wenig sicher. Die Lage kann am besten die Volksweisheit selber klären. Die Sänger unterscheiden ganz klar: das heißt man *senovinės dainos* – ein Lied nach alter Art, und dieses – *naujovinės* – auf neue Art. Und mit dem Namen *naujovinės*[130] tauft das Volk diejenigen Lieder, die wir wegen ihrer „Naturhaftigkeit" im Verdacht hatten.

DER REIM

Von den verschiedenen Merkmalen der Kunstlieder, die zu Volksliedern geworden sind, wurde schon oben die mehr oder weniger große Beständigkeit des Textes erwähnt, sowie die Folgerichtigkeit, die innere Logik der Darstellung. Als dritte Eigenart gesellt sich die Tendenz zum Reim hinzu.

Bekanntlich haben Rhesa und nach ihm Nesselmann, Kraszewski und Kurschat behauptet, daß der litauischen Volksdichtung der Reim fremd wäre oder doch jedenfalls sehr geringen Anteil an ihr habe[131]. Aber dazu hat Bezzenberger – noch in späten Jahren – die erregte Bemerkung gemacht: „Sie werden abgesehen von anderen auch das Gute haben, daß sie den Aberglauben, die litauischen Melodien seien durchweg klagend, corrigieren werden – einen *Aberglauben*, der nicht minder stark ist, *wie der, daß keine ächte litauische daina gereimt ist*. Auf diese Vorstellung ausführlich eingehen, wäre Papierverschwendung; sie läßt sich mit wenigen Worten abtun. Weshalb pflegen trotz des Überflusses, welche die litauische Sprache an Deminativbildungen besitzt, den Versausgängen z. B. *mergele, mergytė, aušružė* u.s.w. der Reihe nach die Versausgänge z.B. *dienelė, bernytis, saulužė* u.s.w. zu entsprechen? Wer hier den Reim leugnet, kann ja consequent so fortfahren und wird dann zu

dem befriedigenden Resultat kommen, daß es überhaupt keinen Reim gibt, und daß das, was oberflächliche Menschen, wie ich, so nennen, nur ein mutwille der Sprache ist, den sie ist zufälligerweise nur mit Poeten erlaubt. In Wahrheit kennt die *ächte* litauische *Volkspoesie* den Reim und wendet ihn oft konsequent an... Die hiernach aufzuwerfende Frage, ob die gereimten, ob die ungereimten *Dainos*, welche wir heute hören, ursprünglicher seinen, läßt sich einstweilen in wahrhaft wissenschaftlicher Weise nicht erklären... es ist denkbar, daß die Entstehung der letzteren nur die Folge einer Verwilderung der *Daina*dichtung ist"[132].

Wenn diese Worte von irgend jemand anderem, als dem ernsten Gelehrten Bezzenberger gesagt wären, könnte man eine kurze Antwort darauf geben, aber der Name Bezzenbergers verpflichtet zu einer etwas aufmerksameren Betrachtung.

Zum ersten behauptet keiner von den oben angeführten Gelehrten, daß – keine ächte *Daina* gereimt ist. Sie behaupteten nur, daß der Reim keinen wesentlichen Teil in der litauischen Volkspoesie bildet. Zum zweiten wäre es für die Entscheidung des Streites nicht ohne Nutzen, die Methode der Juristen zu benützen, zu der sie ihre Zuflucht nehmen, wenn sich die Meinungen bei der Erklärung eines Gesetzes nicht entsprechen. Sie fragen: von welchen Gedanken wurde der Autor bei der Aufstellung des Gesetzes geleitet, was wollte er damit sagen? Wenn man dies Verfahren auf den vorliegenden Fall anwendet, muß man fragen: welche Tendenz hatten die Volkssänger bei der Aufstellung ihrer Lieder, wollten sie reimen oder nicht? Diese Tendenz kann man sogar an Liedern erläutern, die von Bezzenberger selbst herangezogen werden. Er führt zwei Arten gereimter Lieder an. Die erste Art können die folgende Bruchstücke charakterisieren:

Gyvenau ant svieto iš žmonių *pričynios,*
Dagi negirdėjot jūs tokios *navynos:*
Septynias pačias aš vienas *turėjau,*
Visos septynios manęs *nemylėjo.*

Pirmą turėjau iš ponų *gimimo*,
Turėjo pinigų tūkstantį *muštinių*,
Zgados ir meilės tarp mūsų *nebuvo*,
Visi pinigai už nieką *pražuvo*...
- -
O štai įsigijau nuodidžiausią *bėdą*,
Šeštą paėmiau špėtnesnę už *pelėdą*,
Trotijo pinigus iš savo *durnumo*,
Vis norėdama gaut dėl sau *gražumo*...
- -
O kad Troškūnų klioštoriuj *nuėjau*,
Tenai septintą pačią *išžiūrėjau*;
Per mano vargus ir sunkių *intrigų*
Sekmą užkalbėjau klioštoriaus Jadvygų...
Be L, 3[133]

Das Lied, das angefüllt ist mit Polonismen, welche unzweifelhaft späterer Herkunft sind, drückt offenkundig eine Tendenz zum Reim aus; im Verlauf des ganzen Gedichts (62 Verse!) begnügt man sich, um bequemere Reime zu haben, ohne den Gebrauch von Kosenamen und Deminutiven, obwohl der Reim sich bis zu Bildungen wie „intriga–Jadvyga" versteigt! Es möge noch ein Stück eines anderen derartigen Liedes folgen:

Jau saulele leidžias, arti *vakarėlis*,
Uždengė šviesumą tamsus *debesėlis*;
Vakarėlis šiltas mirgėdams *sutemo*,
Naktelė atėjo, poilsį *nešdama*.

Visur čia linksmumas, kaip ir *anioliškas*,
Tykiai puč vėjelis, linksta žalias *miškas*.
Kur ne kur girdėtis balsas *lakštingėlės*,
Skardumas po gojų smūtnos *gegutėlės*.

Tai užtils, kaip smūtna, vėl praded *čiaukštėti*,
Potam vėl bū linksma pradeda *čiulbėti*.
Dūmoju aš savimp, miela *lakštingėlė(a)*,
Viena ir dėl tavęs yra *vasarėlė(a)*... u.s.w.
Be L, 2

Wiederum ein Lied mit einer bestimmt ausgedrückten Tendenz zum Reim. Bezzenberger führt auch dieses Lied als ein

echtes, reines Volkslied an. Aber es besteht auch nicht der geringste Zweifel, daß es von einem Kunstlied herstammt[134]. Das beweist der Aufbau, die Logik der Ausführung, sogar ein gewisser – Intelektualismus[135], der die Persönlichkeit des Dichters ganz klar hinstellt.

Und nun noch einige Beispiele von Liedern der zweiten Art:

Per beržynėlį, per elgsnynėlį
Atjojo jauns bernytis
Su juodbėriu žirgyčiu.

– Ui, laba diena, mano močiute,
Ar namie tavo dukrytė,
Mano jauna mergytė?

– Guli aukštoj klėtatėj,
Marguosiuos patalėliuos.

Be L, 11

Oder:

Šią naktužę per naktužę
Dvaružis dundėjo.
Atsikėlus motinėlė
Anksti šį rytelį,

Nusieina motinėlė
Į rūtų daržytį;
Rand: rūtytės nuskabytos,
Vainikėlis pintas,

Iš rūtyčių palapėlių
Kvietkytė daryta.

Be L, 17

Oder:

Krykštau, rykštau paukštyčiai,
Krykštau, rykštau raibieji,
Po šį žalią tetušio dvarelį.

Eičiau, klausčiau paukštyčių,
Eičiau, klausčiau raibųjų,
Katru keliu parjos jauns bernytis…

Be L, 23

Oder endlich:

Gied volungėlė	Cit, neverk, mergele,
Liepos pašakėlėj,	Neraudok, širdele,
Verkia mergelė	Trejus metelius
Rūtelių darželу.	Širdelę kavojau.

Be L, 64

Nicht nur die Natur der Lieder, sondern auch die Natur der Reime sind hier verschieden. Sowohl die angeführten Lieder wie die der zweiten Art kümmern sich nicht um den Reim. Kommt der Reim von selbst, ist's gut, kommt er nicht, ist der Volkssänger auch nicht betrübt darüber. Folgt daraus endlich, daß man einen bestimmten Endreim in den litauischen Deminutiven und Koseworten anerkennen muß? Wenn man auf diese Frage eine entschiedene Antwort geben soll, dann muß man auf jeden Fall konstatieren, daß diese Reime, als dichterisches Mittel sehr schwach sind und mehr als Minus denn als Plus erscheinen. Es ist umgekehrt sogar bei reichlichem Gebrauch von Deminutiven und Koseworten weit schwerer den Reim zu vermeiden als ihn zu beachten. Darum müßte sich die von Bezzenberger aufgeworfene Frage über Aberglaube im besten Falle gegen ihn zurük wenden. Um so mehr grundlegende Vorurteile besitzt seine unbegründete Behauptung, daß die nichtreimenden Lieder nur Entstellung von reimenden zu sein scheinen. Es ist sogar schon unvorsichtig, eine solche Frage aufzustellen. Der Reim allein in der litauischen Liederdichtung gibt noch kein Material für eine Beurteilung des Alters der Lieder. Wie oft treffen wir die ältesten Lieder, die durch andere Merkmale als solche zu erkennen sind und der Volksmund *senovinės dainos* nennt, oder *giesmės* und Arbeitslieder, die sich heute, ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben, und die allersamt doch keine Neigung zum Reimen offenbaren. Im Gegensatz dazu besitzen Lieder, die sich ihrem Inhalt und ihrer Stimmung nach in die sogenannten *dainuška* (russ. *častuška*), und noch einfacher, in die *lojimai*[136] (Schwätzereien) einreihen, eine ganz klare Tendenz

zum Reim. Zur Charakterisierung dieser Art Lieder möge das folgende dienen:

Kelkis, marti, ilgai miegi,
Apsuk girnas, kiaulės žviegia;
Mauk nuo rankų aukso žiedus,
Maišyk kiaulėm pelų viedrus;
Mauk nuo rankų pirštinėles,
Mazgok bliūdus, torielkėles.
Svečių kiemas privažiavo,
Ne tai jaučių prizyliavo.

Tu žinai mano natūrų:
Nestovės ilgai už durų.
Mano ranka pamačlyva –
Kai suduodu – nebegyva;
Mano rankos nepapeiksi –
Kai suduosiu – nusibaigsi.
NDG, 624

Hier haben wir ein Lied, das ganz bestimmt als reines Volkslied angesehen werden muß, mit einer offenbaren Tendenz zum Reim (und sogar mit ganz leidlichen Reimen!), das nach seinem inneren Wert bei weitem nicht mit den alten (*senovinės*) verglichen werden kann. Es wäre nur noch als Erwiderung auf die kühne Verteidingung des Reimes durch Bezzenberger zu sagen, daß der mit Absicht angewandte Reim in der litauischen Volksdichtung ein Symbol ihres Niederganges zu sein scheint[137].

Indem wir uns wieder dem Aufbau der Volkslieder zuwenden, kommt es uns zu, nur von den „unverdächtigen" zu sprechen, denen im Aufbau Linien des allen Menschen gemeinsamen Kunstschaffens eignen und unbedingt alle die zur Zeit zu stellen, die sich noch psychologischen Gesetzen eines Einzelschaffens unterordnen. Bei einer derartigen Fragestellung vereinfacht sich das Bild wesentlich. Hier figurieren außer dem allgemein menschlichen noch gewisse spezifische Merkmale, die die Litauer in ihrer ganzen Wahrhaftigkeit bereits verloren haben. Zu den allgemein menschlichen Seiten der litauischen Volkskunst gehört erstens die schon oben erwähnte *Sprunghaftigkeit*. Dank der besonderen Nachgiebigkeit des litauischen Textes ist dieses Merkmal bis an die äußersten Grenzen „entwickelt" worden. Selten zeigt sich im litauischen Volkslied die Einheit der Form durchgehalten, ohne zu sprechen von der Folgerichtigkeit und Einheit, von Handlung und Zeit. Eine derartige Einheit ist in Liedern bewahrt, die einen mehr oder weni-

ger erzählenden Charakter tragen. Als Beispiele solcher Lieder können die bekannten Lieder Rhesas erwähnt werden: *Žvirblytis* (18), *Žvirblio čėsnis* (19) *Mėnesio svodba* (27), *Visi mane barė* (44), *Aušrinė* (62). Ein Teil dieser Lieder ist sehr unbedeutend, ertränkt in einem Meer von Liedern anderer Struktur, wo die Konturen abgesondert sind, in verschiedene Richtungen ausstrahlen, von irgend einer mit Worten nicht zu beschreibenden zentrifugalen Kraft zu einem Punkt hingerissen und am Ende in der Synthese ein einziges Bild darstellend. Es wäre unnütz, die Elemente, die die gesonderten Konturen zum Bild fügen, in den Worten der Lieder zu suchen. Das Lied gibt nur den Antrieb, der in der Seele desjenigen, der am Lied Anteilnahme nimmt, reift. In vielen Liedern gibt es nicht nur keine Einheit der Handlung, sondern sogar die unglaublichsten Wiedersprüche. Es möge z. B. eins von den charakteristischen Liedern aus zahlreichen Variationen folgen:

Kelk, kelk, brolyti,
Šukuok galvelę,
Šveisk šviesius pentinėlius.

Mano plaukeliai
Jau pakrusoti,
Pentinėliai nušveisti.

Mano žirgytis
Jau pabalnotas,
Pro vartelius išvestas,

Ant žirgo sėdau,
Į kilpą myniau:
Jau sudievu, mergyte.

Per tiltą jojau,
Į kilpą myniau,
Nuo žirgužio nupuoliau.

Ai tai man minkštas
Tas patalėlis –
Juodasis purvynėlis.

Aš atsikėliau,
Apsižiūrėjau:
Kur yr mano brolytis?

Mano brolytis
Aukštam kalnely
Po žaliosios vejužės.

Aš patsai liūdnas,
Žirgytis smūtnas,
Ui, ką dabar darysiu?

O ir atlėkė
Trys gulbužėlės
Iš karaliaus dvarelio.

O ir nutūpė
Trys gulbužėlės
Ant brolyčio kapelio.

Gulbė prie kojų,
Gulbė prie galvos,
Gulbelė prie širdužės.

Marti prie kojų,
Sesuo prie galvos,
Mamužė prie širdužės.

O mamužėlė
Augintojėlė
Ik pačios tėviškėlės.

Marti lydėjo
Per lygius laukus,
Sesuo ik bažnytėlei.

Marti gedėjo
Tris nedėlates,
Sesuo trejus metelius.

O mamužėlė
Ši garbužėlė,
Pakol gyva galvelė.
NLV, 359

Das Lied beginnt mit einem Dialog zwischen *sesyte* und *brolytis*, in der vierten, fünften und sechsten Strophe erzählt *brolytis* schon von sich, wie er sich auf's Pferd setzte, wie er fiel, zu Tode kam und wie ihm, dem Toten, leicht wurde! Danach erscheint wiederum *sesyte*, und weiß nicht, was er tun soll. Schließlich erzählt noch „irgendwer", wie man um den Getöteten geklagt hat. In anderen Variationen dieses Liedes bilden den Schluß Worte des Getöteten! Solche Mischung von Zeit und Handlung kann verständlich und erklärbar sein als Überrest alten Chorgesanges (*amebejnavo ispolnenija pesni*, wie sich A. Wesselowskij ausdrückt).

DIE GESCHICHTLICHE ENTWICKELUNG

Akademiker A.N. Wesselowskij entwickelt in seinem bekannten Aufsatz *Epičeskije povtorenija, kak chronologičeskij moment* (Die epischen Wiederholungen als chronologisches Moment)[138] die Theorie von der chorischen Herkunft des Liedes, die sich auf lyrisches Material gründet und überträgt die gemachten Beobachtungen analog auf das epische. Seine Folgerungen faßt er folgendermaßen zusammen: „Für die Chronologie der epischen Wiederholungen haben wir mehrere Momente bemerkt: die alte Ausführung durch einen Chor, wobei sich der Chor und die Vorsänger abwechselten; der Wechsel zwischen Chöre; der Wechselgesang zwischen zwei oder mehreren Sängern; die Ausführung durch eine Person"[139]. Und weiter: „Die älteste Ausführung eines Liedes vereinigt mit Musik und Handlung, war

eine chorische, die ihre Spuren sogar noch in einigen Erscheinungen der zeitgemäßischen Poetik zurückgelassen hat"[140]. Ferner: „Auch jetzt noch ertönen die alten epischen Lieder balladenhaften Inhalts im Chor. Ihr charakteristisches Merkmal ist der Refrain und das Herübernehmen des Verses aus einer Strophe in die andere"[141]. In der litauischen Volkslyrik hat sich all das noch lebendig bewahrt. Niemi, der zahlreiche solcher Chorgesänge – *giesmės* – anführt, bemerkt: „In der *giesmes – keturiesa* sammelt eine Frau den Stoff und heißt Sammlerin oder Vorsprecherin *užtarėja* oder *rinkėja*, und eine andere singt die ganze Zeit ein und dasselbe Motiv, das in Worten und Melodie von der Melodie der *užtarėja* verschieden ist; diese nennt man *giedotoja*. Die *giesmės – keturiesa* werden hauptsächlich beim Tanz gebraucht, die *giesmes – triesa* bei der Arbeit, und *giesmės – dvejos* besingend. *Giesmės*, obgleich sie nur von einer Person gesungen werden. Beim Melken (*ridavimai*), Hüten des Viehes (*raliavimai*) gesungene Lieder heißen *giesmės* und *dainos*"[142].

Daß die *giesmės* eine von den ältesten[143] und unmittelbarsten[144] Liederarten in der litauischen Volkspoesie sind, können die allereinfachsten Beispiele beweisen.

Im folgenden *giesmės – keturiesa:*

Obelyt, gražulyt,	Lioj, obelyte,
Tūto, lylio, tūto!	Tūtoj, tūto, lilitėla,
Tūto, lylio, tūto!	Tūto, lylio!

NDG, 304

das Lied wird während des Tanzes gesungen.

Jei dagilio, dagilio,
Kalne augo, dagilio, dagilio!
Kalne augo dagilėlis,
Kalne augo dagilėlis.

DDG, 312

Jei čiuladyte,	Teka per dvarelį,
Jei sesiulyte!	Neša žiburėlį,
Čiulado, tatato,	Čiulado, tatato,
Čiulado, tatato!	Čiulado, tatato!

NDG, 327

Oder im folgenden eine *giesmė – dviesa*:

Aš verpčiau ploną, tatatėla,
Po pluoštelį, tatatėla;
Aš auščiau kietą, tatatėla,
Po šūvelį, tatatėla.
Tekėčiau toli, tatatėla,
Per du šimtu mylių, tatatėla,

Užu pačios Vilnios, tatatėla,
Kur saulelė teka, tatatėla,
Mėnuolėlis rieda, tatatėla,
Per gi mane pačią, tatatėla,
Per mano kraštelį, tatatėla,
Saulelė tekėjo, tatatėla.

NDG, 1

Die Worte der *giesmė* hängen ganz und gar von der *rinkėja* (Sammlerin) ab, die alles singt, was erwähnenswert erscheint, und die *giedotoja* (Sängerin) ist immer darauf bedacht, sie zu wiederholen. Lieder solchen Ursprungs können bei ihrer persönlichen Ausführung nur verständlich werden, wenn man bis zu ihrer Entstehungsursache zurückgeht.

In folgenden zwei Variationen eines der am meisten verbreiteten Liedes:

Šią naktelę Per naktelę Dvarelis dunzgėjo. / bis	Aušrele žvaigždelė Kiemely, čiūto, Daržely, rūto!	
O čia būta Didžių ponų, Išvežta dukrelė.	Aušrele žvaigždele Kiemely, čiūto, Darže, rūto.	} die Strophe der Sängerin
Ir išeina Motinėlė Iš aukštų svirnelių.		
Išėjo iš Svirnužėlių, Neranda dukrelės.		
Ir neranda Dukružėlės, Savo lelijėlės.	Motutė vaikščiojo Sūnelį budino, Sūnelį budino.	
Kelkit, kelkit, Jaunužėliai, Balnokit žirgelius.	Kelkis, mielas sūneli, Kinkyki žirgelį. / bis	
Pabalnoję Žirgužėlius, Vykite seselę.	Aš važiuosiu vieškelėliu Dukrelės ieškotų. / bis	

Kur seselės
Nuvažiuota –
Rūtelės barstyta,

Šalia kelio
Vieškelėlio
Ugnelė kūrenta.

Pas tą ugnį
Ugnužėlę
Jaunimėlio šokta.

Jokim, jokim,
Broluželiai.
Ik žaliai girelei.

Kai prijojom
Žalią girią –
Žirgeliai ganyti.

Jokim, jokim,
Broluželiai,
Ik srovės upelio.

Kai prijojom
Srovės upę –
Žirgeliai girdyti.

Jokim, jokim,
Broluželiai,
Ik margam dvareliui.

Kai prijojom
Margą dvarą,
Čia radom seselę.

Taip ji gražiai
Parėdyta,
Už stalo sodyta.

Grįžki, grįžki,
Sesužėle,
Grąžina močiutė.

Jau ne tiesa,
Broluželiai,
Nevierni žodeliai.

Privažiavom vieškelėlį –
Rūtelės barstyta. / bis

Tai čia mano dukrelės
Vainikėlis pintas. / bis

Privažiavom žalią lauką –
Raselė nukrėsta. / bis

Tai čia mano dukrelės
Žirgeliai ganyti. / bis

Privažiavau sraują upę –
Undenis sudrumstas. / bis

Tai čia mano dukrelės
Žirgeliai girdyti. / bis

Privažiavom žalią girią –
Ugnelė kūrenta. / bis

Tai čia mano dukrelės
Žiedeliai mainyti. / bis

Ant tų pušų šakytėlių
Rūtelių vainikas. / bis

Ant tų rūtų vainikėlio
Šilko kasnykėliai. / bis

Privažiavom žalią dvarą,
Tai mano dukrelė. / bis

Vakar buvau
Su vainiku
Ir su kaspinėliais.

O jau šiandien,
Brolužėliai,
Su šilko gobtūru.

Sudieu, sudieu,
Sesužėle,
Balta lelijėle.

Mes pranešim
Motinėlei
Didžią naujienėlę.
JSVD, 682

Atsisėdus už stalelio
Labai gailiai verkia. / bis

Neverk, miela dukružėle,
Grįžk pas man atgalios. / bis

Nebegrįšiu, motinėle,
Nebeprilankysiu: / bis

Jau kalbelė sukalbėta,
Žiedai sumainyti. / bis
NDG, 367

Beide Lieder sind in verschiedenen Gegenden und zu verschiedener Zeit aufgezeichnet worden (der Unterschied beträgt ein halbes Jahrhundert). Inzwischen führt Juškevičia dieses Lied als reine *Daina* an, als *Gebrauchslied,* Niemi dagegen als *Tanzlied,* als Chorlied, *giesmė – keturiesa.* Wenn die erste Variante schon aus einer *Giesmė* eine *Daina* wurde, wobei nur der gebräuchliche Sinn gewahrt blieb, dann erhielt sich die zweite ihre ganze Ursprünglichkeit. Ohne die zweite Variation hätte die *Sprunghaftigkeit* der ersten alle Mutmaßungen über den Ursprung aufklären müßen. Die belehrende Eindringlichkeit dieses Beispieles könnte auch auf andere Lieder mit größerer Kühnheit angewandt werden, als dies bis jetzt geschah. Wie bekannt ist nicht nur den Liedern der Litauer, sondern auch vieler anderer Völker ein sogenannter Parallelismus eigen. Zum Beispiel:

Das Lied

Oi žinau, žinau
Ale nesakau,
Kur aug mano bernužis.
O, aš pažinau
Savo bernužį
Tarp šimto artojužių:

Das Nebenlied

Oi žinau, žinau,
Ale nesakau,
Kur aug mano mergužė.
O, aš pažinau
Savo mergužę
Tarp šimto audėjužių.

Nauja žagružė,
Širmi jaučužiai,
Plieniniai noragėliai.
O, aš pažinau
Savo bernužį
Tarp šimto pjovėjužių:
Mano bernužio
Šviesus dalgužis,
Naujas dalgkotužis.

Naujos stakližės,
Plona drobužė,
Sidabro šaudyklėlė.
O, aš pažinau
Savo merguž̨ę
Tarp šimto grėbikėlių:
Naujas grėblužis,
Baltas rūbužis,
Sidabro žiedužėlis.
NLV, 103

Nesselmann, der in diesem Lied keinen Chorgesang vermutete, führt es als *Daina* an. Aber hier ist die Teilnahme zweier Chöre allzu sichtlich. Man braucht es bloß mit dem folgenden zusammenzuhalten:

I

Tuto, strazdeli,
Mandrus paukšteli,
Tuto, strazdeli, tuto,
Mandras paukštelis, tuto.

Nenešk lizdelio
Viršuj medelio,
Tuto, strazdeli... u.s.w.

Pakils vėtrelė,
Išpūs lizdelį.
Tuto, strazdeli... u.s.w.

Išpūs vaikelius,
Atbėgs kurteliai,
Tuto, strazdeli... u.s.w.

II

Tuto, sesiule,
Jaunoji sesiule,
Tuto, sesiule, tuto,
Tuto, jaunoji, tuto.

Neausk drobelių,
Nekrauk kraitelių,
Tuto, sesiule... u.s.w.

Atjos piršleliai,
Išveš sesiulę,
Tuto, sesiule... u.s.w.

Išveš kraitelius
Per lygius laukelius,
Tuto, sesiule... u.s.w.
NDG, 114

Niemi erklärt dieses Lied als *Giesmė*, die während der Arbeit gesungen wird, unter Mitwirkung vieler Leute. (Bezeichnung: *giesmė – triesa.*) Solcher Art muß man nicht nur die Lieder mit zwei, sondern auch mit drei und sogar mit vier Abzweigungen im Verhältnis zu ihrer Struktur als *Dainos* ansehen, die einmal *Giesmės* waren.

„RÄTSELLIEDER"

Rhesa, der in seiner „Betrachtung über die litthauischen Volkslieder" die Struktur der *Dainos* betrachtet, klassifiziert einen Teil von ihnen in *Rätsellieder*[145] und bringt als Beleg das folgende:

Ai siuntė, siuntė mane anytėlė
Žiemužės šėko, vasaružės sniego,
O aš eidama, graudžiai verkdama
Sutikau bernužį, jauną kerdužį.

– O kur tu eisi, mergyte mano,
O ko tu verki, jaunoji mano?
– Ai siuntė, siuntė mane anytėlė
Žiemužės šėko, vasaružės sniego.

– Eikis, mergyte, eikis, jaunoji,
Vis pagirėliais, vis pamarėliais.
Ten tu rasi žalią pušytę,
Imk pušies šaką ir marės putos saują,

Tai tu parneši savo anytėlei
Žiemužės šėką, vasaružės sniegą.
[Rhd, 86]

Es wäre gut, diese *Rätsellied* Rhesas den folgenden gegenüber zu stellen:

O kas pražydo
Nakties vidury, / bis
O kas verkė
Gaideliuose? / bis

Papartis pražydo
Nakties vidury, / bis
Našlaitėliai verkė
Gaideliuose. / bis

O kas nuraškė
Paparčio žiedą, / bis
O kas maldė
Našlaitėlius? / bis

Šalna pakando
Paparčio žiedą, / bis
Rykštelė maldė
Našlaitėlius. / bis
NDG, 15

Der Unterschied in der Aufzeichnung der Lieder von Rhesa und Niemi beträgt rund hundert Jahre. Wenn man sich an Rhesa hält, müßte man auch das von Niemi aufgezeichnete Lied zu den *Rätselliedern* rechnen; um so mehr, als es als das reinere nur aus Fragen und Antworten besteht, während das Rhesa'sche ein gewisses erzählendes Element enthält (*o aš eidama, graudžiai verkda-*

ma, sutikau bernužį, jauną kerdužį) das den „Rätselcharakter des Liedes bedeutend verringert. Das von Niemi aufgezeichnete Lied ist die wiederum eine echte *Giesmė*, die während der Arbeit zu zweien gesungen wird. Muß man da nicht annehmen, daß auch von Rhesa aufgezeichnete *Daina* einmal eine *Giesmė* war und im Laufe der Zeit und dadurch, daß erzählende Momente in sie eindrangen zur *Daina* wurde? Um eine besondere Klasse der Rätsellieder einzusetzen, fehlt also eine ausreichende Begründung.

DIE STROPHEN

Noch Scherer hat einmal gesagt, daß der Vers in der Volkspoesie das Produkt einer Einzelperson, die Strophe dagegen das Zeichen ein im Chor gesungenes Lied darstelle. Wenn dieser Gedanke auch nicht richtig wäre, dann hätte er doch auf jeden Fall eine Korrektur nötig. Man muß die Chorlieder, die auch die Zeichen des persönlichen Schaffens besitzen können, von der Liedern unterschieden, deren Entstehung die Tatsache der chorischen Ausführung bedingt. Wenn man zum Beispiel die großrussischen und litauischen Volkslieder flüchtig verglicht, dann muß einem sogleich ein prinzipieller Unterschied auffallen: in den russischen Volksliedern fehlt in der Regel die Strophe, in den litauischen pflegt sie die Regel zu sein. Es mögen zwei Lieder folgen, die beiden ähnliches Motiv zum Gegenstand haben.

Už vy gory, moji gory,
Vy krutyje berega,
Iz-za vas li, gory kruty,
Bystra rečenka tečiot,
U menia li, u mladenki,
Goriučije sliozy ljut.
Ja u batiuški, ja u matuški
Jedna dočj byla,
Vo svojej vole žila:
Ja bez piva, bez vina
Ni časoček ne byla.
Ja bez rybki jestj ne siadu,
Bez kalačika ne sjem,
Bez milavo spatj ne liagu,
Bez nadioži ne usnu.

Sobolewskij, V. Piesni, B II, 159

Pas močiutę augau,
Vargelio nemačiau,
Kas subatos vakarelį
Į darželį ėjau.
Vainikėlį pyniau,
Ant galvelės dėjau. / bis
Užsidėjus ant galvelės
Jaunimėlin ėjau. / bis

Į darželį ėjau,
Rūtyteles skyniau. / bis
Prisiskynus rūtytėlių
Vainikėlį pyniau. / bis

Tralalalalala,
Tralalalalala, / bis
Tralatralatralalala,
Tralalalalala. / bis

Stasys Šimkus

Das litauische Lied zerfällt in drei Abschnitte (sogar vier!), die von einander abhängen und Strophen entsprechen. Wenn man das russische auch mit Gewalt in Strophe auseinanderreißen wollte, dann wären diese doch weder an Versumfassung noch an Silbencharakter als solche anzusehen. Selbst Sobolewskij hat das Lied nicht in Strophen gegliedert. Ganz unmöglich wäre es, folgendes Lied in Strophen einzuteilen:

Už ja mužninu ugrozu v uzeloček zaviažu,
V uzeloček zaviažu, v ugoloček položu.
V ugoloček položu, a sama guliatj pojdu.
Gde uzel to ležit, to ugol zadrožit...
Prochožu ja po dvoru – ležit sviochorj na polu,
Ležit sviochorj na polu, ja nagoju toponu.
Ja nagoju toponu i pod lavku skoponu.
A sviokrucha na peči, slovno suka na cepi;
A deverja, kak kobelja, po podlavočju ležat,
Po podlavočju ležat, po sobačiju ryčat;
A moj milenjkij družok, on na lavočke ležit,
On na lavočke ležit, odnu rečj govorit.
„Oi, i polno vam, sobaki, na moju ženu ryčat..."

Sobolewskij, Velikor. Piesni, B. II, 144

Dieses Lied bietet nicht die geringsten Anhaltspunkte für eine Einleitung in Strophen. Wenn man hier in der Mehrzahl der Verse Zäsuren trifft, die eine scheinbare Grundlage für eine derartige Einteilung darstellen, so sind sie erstens nicht stark genug und zweitens tragen sie zufälligen Charakter. Hier ist die Zäsur von derselben Art, wie der Reim in der litauischen Volkspoesie: kommt sie von selbst ist's gut, tritt sie nicht ein, macht sich der Sänger auch keine Sorgen. In der ukrainischen Volkspoesie, die im Gegensatz zu der großrussischen epischen vorzüglich lyrisch gehalten ist, spielt die strophische Liedereinteilung die größte Rolle. Dasselbe sehen wir auch in der deut-

schen Volkslyrik wie in der tschechischen und französischen. Andererseits bildet die Strophe bei epischen Motiven – von Homer über das serbische und russische Volksepos bis zur Kalewala und Edda – keinen wesentlichen Teil in der Liedstruktur.

In den litauischen Liedern trifft man Strophen von verschiedener Größe und in den verschiedenen Kombinationen, von zwei, drei, vier, fünf und mehr Versen. Die litauische Volkspoesie kennt auch nichtstrophierte Lieder, eine Tatsache, die sehr lehrreich ist, wenn sie auch der oben erwähnten Bemerkung Scherers widerspricht. Im folgenden als Beispiel ein Chorlied, das während einer festlichen Handlung gesungen wird:

Saulelė, saulytė,
Saulelė riedulėlė,
Sesuo gėdulėlė!
Išteka žvaigždytėlė
Rytelio vakarėlį,
Išteka žvaigždelė, lylio,
Ryto vakarėlį, lylio!
NDG, 451

Oder:

Tu, gervele, ladato, ladato, ladato,
Nusiskriski, ladato, ladato, ladato,
Ant kvietelių, ladato, ladato, ladato,
Pasiimki, ladato, ladato, ladato,
Kviečių grūdą, ladato, ladato, ladato.
NDG, 451

Die naive Ursprünglichkeit dieser Bruchstücke ist nicht zu verkennen. Ähnliche Beispiele kann man ebenso in Wiegen – Hirten – und Kinderliedern finden. Aber wenn sich ein Lied nur etwas mehr in die Länge zieht, erscheinen sofort Strophen. Andererseits verlieren verschiedene entartete Lieder ihre strophische Struktur. So erscheinen zum Beispiel die sogenannten *dainuškos* in ihrem ganzen Aufbau den großrussischen *častuška* ähnlich, etwa wie dies:

Ką čia supa, ką nesupa?
Bieso vaiką, velnio stuką.
Užčiučiavęs, užmeilavęs
Mesk per tvorą,
Lieptan mink!
NDG, 440

Was die Chorlieder anbetrifft, so sind sie von Natur aus derartig, daß sie sich zu Strophenbildungen entwickeln. Zum Beispiel ist bei denselben großrussischen Liedern, die im Chor während des Reigentanzes gesungen werden, die strophierende Gliederung ganz offenbar (*A my proso sejali, sejali, a my proso vytopčem, vytopčem* – u.s.w.). Aber diese großrussischen Lieder tragen weniger als andere epischen Charakter.

Zur Ergänzung des Schererischen Gedanken muß man hinzufügen, daß die Strophe, als musikalische entwickelte Phrase, vor allen Dingen in der lyrischen Volkspoesie erscheint.

ZUSAMMENFASSUNG

Wenn man gezwungen ist, eine zusammenfassende Charakteristik von der Struktur der Lieder zu geben, dann muß man folgendes festhalten: die *Dainos* stellen in ihrer erdrückenden Mehrzahl eine weit vorgeschrittene Entwickelung von *Giesmės* dar, – als der Chorgesang vergessen war und die Lieder von einzelnen gesungen zu werden begannen. Die *Dainos* gehen ihrerseits über in *Dainuška* und *naujovinės dainos*. Für die *Giesmės* ist charakteristisch ein Überfluß an Refrains und das Fehlen jeder Sorge um den Reim. In den *Dainos* trifft man den Refrain selten, Reime jedoch schon mehr. In den *Dainuška* ist eine klare Tendenz zum Reim zu bemerken und wenn man zuweilen in ihnen den Refrain trifft, dann ist er minimal und hat rein zufälligen Charakter. Die Grenze zwischen diesen drei Klassen ist sehr schwer, genau festzusetzen: das Material ist noch sehr wenig verarbeitet und zudem leben und entwickeln sich alle drei Arten immer noch weiter. Es ist nur noch zu bemerken, daß die Arbeitslieder, die sogar solo gesungen werden, im Volke *Giesmės* und *Dainos* heißen, wie zum Beispiel die *ridavimai*, die *valiavimai* u.s.w.[149].

III. DER RHYTHMUS

„Nerūpėdavo seniau, ar gerai pavalgęs, apsivilkęs, ar ne, bet tik susieidavai. Linksma buvo", – erzählt eine 74 Jahre alte Frau, die hunderte Lieder wußte. Niemi hat von ihnen 333 aufgeschrieben.

NDG, 85

STREITFRAGEN UND BEARBEITUNGEN

Auf die Bestimmung des Rhytmus und seiner Bestandteile in den litauischen Volkliedern ist viele Arbeit verwendet worden. Schon Rhesa machte sich daran, Silben und Vokale zu zählen, wobei er zu dem Schluß kam: „Die Versart, in welcher die Volkslieder abgefaßt sind, erscheint in vielfacher Gestalt. Einige Lieder haben ein jambisches, einige ein trochäisches, andere ein daktylisches, noch andere ein gemischtes Metrum". „Das jambische Metrum herrscht in der Mehrzahl der Lieder vor und erscheint am meisten ausgebildet"[150]. Chr. Bartsch, der vom Studium der Melodien in den litauischen Volksliedern ausging, behauptete ohne Widerspruch zu erfahren, daß die Jamben in diesen Liedern keinerlei Vorrecht besitzen, sondern daß im Gegenteil die trochäischen und trochäisch – daktylischen Verse überwiegen[151]. Der eine wie der andere, ist jedoch einig, daß man die verschiedensten Metren und Mischungen von ihnen und wiederum Wechsel in den Mischungen antrifft.

Einem fremden Beobachter bereitet es wenig Vergnügen Silben und Vokale zu zählen, um nach der verdreißlichen Arbeit vorzuweisen, daß in der einen Sammlung jambische Verse vorherrschen, in einer anderen daktylische. Daß eine solche Arbeit unnütz ist, hat schon Nesselmann betont: „Es ist ungemein schwer, das Metrum der *Daina* zu bestimmen, wenn man nicht im Besitze der Melodie ist, weil die Scansion der *Dainos* unabhängig ist von dem sonst geltenden Wortaccent. Der Litauer selbst macht den Unterschied zwischen dem musikalischen Accent und dem Wortaccent, und spricht auch, wenn er den

Text der *Daina* hersagt, nicht nach diesem, sondern nach jenem; er nennt diese Art von Vortrag: *ant balso sakyti*, nach der Stimme, d.h. nach der Melodie lesen. So lautet z. B. .... nach dem Wortaccent also:

Ant tiltùžio stovė̃jau, su mergýte kalbėjau.

Dagegen nach der Melodie:

Ant tiltùžio stóvėjáu, sù mergýte kalbėjáu"[152].

Zu der erklärenden Bemerkung Nesselmanns muß man noch hinzufügen, daß die Mehrzahl der Liedersammlungen nicht mit Accenten versehen ist; wenn aber doch Accente angebracht sind, dann bedarf es der scharfsinnigsten Kombinationen, um zu erraten, ob es Sprach- oder Liederaccente sind. Es fällt nicht bloß dem Leser, sondern auch sogar dem Sammler nicht leicht, die Accente zu bestimmen. „Beim Singen verschwand für mein Ohr die Betonungsweise der täglichen Rede völlig, aber auch beim Vorsagen verfiel die Frau in einen singenden Ton, der mich verhinderte, die Akccente deutlich zu unterscheiden" –, bedauert solch ein aufmerksamer Gelehrter wie A. Leskien[153].

Solcherart ist das Unterfangen zur Bestimmung der Metren – Silben und Buchstaben zu zählen, nicht nur unnütz, sondern auch hoffnungslos.

Es ist nicht sehr rational, die Volksdichtung nach den Grundsätzen der Kunstmetrik zu messen, die sich den tönenden Versen nicht anpassen können und sie künstlich vertreiben, oder sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie man die neuen metrischen Kombinationen benennen könnte. Metrische Grundsätze, wie sie die Kunstdichtung zeigt, kennt das Volk nicht, und wenn sich einmal in der Volksdichtung ein bekannter Rhythmus vorfindet, dann ist er von ganz anderer Natur wie in den Kunstliedern. Wenn diese (die dichterischen Erzeugnisse eines Einzelnen) sich auf das bekannte System langer und kurzer Vokale oder betonter und unbetonter Silben gründen, dann kennt die Volkspoesie derart Sorgen nicht. Chr. Bartsch bemerkt bei seiner Untersuchung der litauischen Volksmelodien, daß

man die Melodie nicht unter die allgemeinen Grundsätze vom Kontrapunkt einreihen dürfe und daß bei einer „Bearbeitung" diese Melodien keine litauischen Volksmelodien mehr seien", daß dieses Versehen „eine verwirrende Unwahrheit" in sich trage[154]. Das Verdienst Nesselmanns um die Erforschung der litauischen Lieder ist zu groß, als daß sein Streben, die Lieder unter die allgemeinen Grundsätze der Metrik zu beugen oder, wie er sich selbst ausdrückt, daß seine „Bearbeitung" ein Trachten nach „verwirrende Unwahrheit" genannt werden könnte. Die Verehrung zu dem geachteten Gelehrten verpflichtet indes nicht, daß man mit seiner Behauptung übereinstimmen muß, daß Rhesa nicht im Recht war, wenn er die Lieder nicht bearbeitete –. „Die Hauptmängel dieser Bearbeitung bestehen darin, daß Rhesa sich einerseits den Begriff und das notwendige Schicksal des Volksliedes nicht klar gemacht, und daß er andererseits seinen reichen handschriftlichen Vorrat aus allzugroßer Ängstlichkeit gehörig kritisch zu verarbeiten unterlassen hat..." – „...Das Volkslied muß seinem innersten Wesen gemäß *metrisch* und *strophisch* construiert sein. Denn ganz widersprechend finden sich in Rhesas Sammlung neben immerwährenden *Verstößen gegen das Metrum* nicht wenige Verletzungen der *strophischen Anordnung*, so daß viele seiner Stücke in der Form mehr *einer Gellertschen Fabel* als einem *singbaren Volkslied gleichen*"[155].

Rhesa, der in seiner Jugend viele Lieder selbst gehört hatte, als er seine künftigen Arbeiten noch nicht ahnte, der sie mit zärtlichster, lebendigster und ganzer Hingebung liebte, der selbst viele Lieder von den Lippen der Sänger weg aufschrieb, hielt es dennoch nicht für möglich, obwohl er es hätte können, die Lieder zu „bearbeiten".

In der kühnen Behauptung Nesselmanns ist wohl kaum alles glücklich! Wenn man schließlich den Bestrebungen, die die Lieder nach den metrischen Grundsätzen der Kunstliteratur messen wollten, ein Verdienst nicht absprechen kann, wenn man alle ihre Erfolge anerkennt, dann wäre es dennoch, möchte

man meinen, nicht uninteressant, andere Quellen für die Bestimmung der Grundlagen des Rhythmus in den litauischen Volksliedern zu suchen.

DAS BEISPIEL BÜCHERS

Büchers Theorie brachte die Entstehung der Volkspoesie in Zusammenhang mit rhythmischen Bewegungen. Man braucht weder auf seiner Seite noch sein Gegner zu sein, um mit seinen Gedanken einige Seiten der Volkspoesie zu erläutern. Er sagt: „Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges getan hat, hätte also *nicht darin bestanden, daß er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinander reihte*, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern *darin, daß er jene halbtierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gesang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinander reihte*, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. *Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete*, den einfachen Naturlauten"[156]. „Der *nächste Fortschritt* hätte dann darin bestanden, daß *man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschieb*"[157]. „Aber als Kehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schieben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesonders spielen sie beim Wechsel–Gesang der Arbeitsgemeinschaften eine große Rolle, wo nur der *Vorsänger* einen *wirklichen Text gibt, der Chor* sich aber auf Wiederholungen und den *Refrain beschränkt. Dieser* ist also das Feste, *Ursprüngliche;* der *Text* aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesanges. *Schließlich emanzipiert* man sich auch noch *von diesen* Kehrreimen, und der Arbeitsgesang wird ganz und gar zur dichterischen Schöpfung"[158].

Davon ausgehend kann man in den Liedern des vorhergehenden Kapitels dort Arbeitsmotive finden, wo man sie wenig vermutet hätte. Für Büchers Theorie geben die litauischen Volkslieder ein reiches Material. Als Beispiel möge folgen:

Das Schicksal eines Mahlliedes

Oi, liūdo, liūdo
Širdelė mano
Per visą rudenėlį.
O, ką pajautė
Širdelė mano:
Bernelį tinginėlį.
Einu per kiemą,
Girdžiu per sieną:
Apkalb mane žmoneliai.

Apsikalbėkit
Kojas rankeles,
Ne mane siratėlę.
Juk žinot patys,
Ne pilėj esat,
Ne po dvarus vaikščiojat.
Po purvynėlius
Ligi kelelių,
Po ašarėles lig pažastėlių.

Aušr., 1911, Nr. 1

Bei Juškevičia finden wir in den *Svotbinės dainos* Nr. 493 folgende Variante, die ein Vierteljahrhundert früher aufgezeichnet wurde.

(II)

Ko užsipuolei.
Jaunas bernyti,
Ant manęs siratėlės.
Juk tu žinojai,
Mano bernužėli,
Ne dvaružy užaugau.

Aš po vargužėlius,
Po purvynužėlius,
Po graudžias ašarėles.
Juk tu žinojai,
Mano bernužėli,
Jog neturiu močiutės.

- - - - - - - - - - - - - -

Noch ein halbes Jahrhundert früher finden wir bei Rhesa:

(III)

Ei ūžkit, ūžkit,
Mano girnatės,
Dingos, ne viena malu.

Aš viena maliau,
Viena dainavau,
Viena girnužes traukiau.

Ko užsipuolei,
Jaunas bernyti,
Mane, vargų mergužę.

Juk tu žinojai,
Širdies bernyti,
Mane dvare nesėdint.

Iki kelužių
Į purvynatį,
Ik pažastėlių
Į vandenatį –
Vargios mano dienužės.

RhD, 2

Wenn man noch einige Jahrhunderte zurückblickt und sich des schon oben erwähnten Zeugnisses von Guagnini erinnert, wonach die Litauer beim Drehen der Mahlsteine nach den Motiven eines Liedes die Worte *malu, malu* wiederholen, und dieses mit der heute noch gebräuchlichen Variante zusammenhält:

(IV) *Malu, malu viena,*
Pasižiūriu – diena,
Girneles traukiu,
Savo mielo laukiu.
NDG, 151

dann erhalten wir ein klares Bild von der Entwicklung des gewöhnlichen Lyrischen aus dem Arbeitsliede.

Das von Guagnini erwähnte Motiv ist eins der ältesten, die uns bekannt sind. Die IV. Variante, die sich ganz ursprüngliche Merkmale erhalten hat, ist schon mit Lyrismen durchsetzt. Die III. Variante, die sich hauptsächlich als Mahllied erhalten hat, hat sich bereits bis zu selbständiger Lyrik entwickelt, die auch für sich bestehen kann. Wenn das Lied außer der Arbeit gesungen wurde, wurden die ersten zwei Strophen der II. Variante überflüssig und in der zweiten Variante beginnt das Lied direkt mit dem üblichen lyrischen Teil. Endlich stellt die I. Variante überhaupt schon eine Mischung dar, wo die Reste des Mahlliedes am Ende unterdrückt werden, die mittlere Strophe (einu per kiemą, girdžiu per sieną) ist eine von den beliebtesten und verbreitesten Strophen, in der Zahl besonders zwischen den Trinkliedern, bieten die ersten zwei Strophen ein gewöhnliches Motiv aus den „Vorhochzeitsliedern". Die erste Variante flößt sehr wenig Verdacht über ihren Zusammenhang mit der Arbeit ein, aber ist auch davon abhängig. Dadurch wird auch offenbar, wo der Grund für die Rhythmik des Liedes zu suchen ist.

Natürlich muß bei dieser Erklärung mit großer Vorsicht verglichen werden und dennoch kann man in ausweglose Schwierigkeiten kommen. Einmal sind nicht alle Lieder, die während der Arbeit gesungen werden, Arbeitslieder oder sie gehören zu Liedern von einer bestimmten Arbeit. So ist zum Beispiel das

oben erwähnte Lied, das beim Mahlen gesungen wird, im Laufe der Zeit zu einem Weblied geworden. Bei Juškevičia finden wir folgende Variante:

- - - - - - - - - - - - -
Vai, kad aš ėjau
Per didį kiemelį,
Per didįjį kiemužėlį,
Pro biedniokų langelį, –

Tai ūžia staklelės
Ir plonos drobelės,
Ir jovarų šaudyklėlės:
Mergelė lelijėlė.

Ko taip užsipuolei
Jaunas bernužėli,
Ko taip užsipuolei,
Jaunas dobilėli,
Ant biedniukų dukružėlės,
Ant vargdienių mergelės.
JSVD, 97

Hier ändert sich auch sichtlich der Rhythmus, der nicht mehr von der Arbeit des Mahlens bedingt ist. Anderseits ist es keine einfache Sache, den Zusammenhang eines beliebigen Liedes mit einer Arbeit herzustellen: viele Varianten sind verloren gegangen, viele haben sich stark verändert und ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt. Auch bei besonderer Wachsamkeit und Eindringlichkeit wurde es für viele Lieder nicht gelingen, diesen Zusammenhang herzustellen, da für Spezialuntersuchungen Jahrzehnte nötig wären.

Schließlich muß man den Begriff „Arbeit" zum Begriff „Tätigkeit" erweitern. Und hier deckten bei diesen Untersuchungen A.R. Niemi und A. Sabaliauskas (Žalia Rūta) und nach ihnen auch M. Biržiška in vielen Liedern Spuren eines *natürlichen* Rhythmusses auf, anstatt eines „künstlichen".

Die Sammlung Niemi's zeigt sich als die bereits oben zitierte (S. 84), wenn man so sagen darf, klassische Fundgube für Spinnlieder:

Aš verpčiau ploną, tatatėla,
Po pluošteli, tatatėla,
Aš ausčiau kietą, tatatėla,
Po šūveli, tatatėla... u.s.w.

Wie M. Biržiška richtig bemerkt, gibt dieses Lied nicht nur durch den Rhythmus, sondern auch durch den Ton selbst – *tatatėla* – die Tätigkeit des Spinnrockens wieder.

Niemi, Sabaliauskas und M. Biržiška führen zahlreiche Beispiele von Liedern an, die solo, zu zweien, zu dreien und vieren gesungen werden und deren Rhythmus der Handlung entspricht.

Duonelaitis erwähnte schon die *pašukų daina.* Die drei Verfasser führen an: *linarūčio giesmės*[159] (Einsammeln des Flachses), *rugiapjūtės giesmės*[160] (Roggenschneiden), *kviečių giesmes*[161] (Lieder vom Weizen), *šienapjūtės giesmės*[162] (Heunähen), *šieną grėbiant*[163] (Harken des Heues), *eitinės*[164] (Marschieren), *jotinės*[165] (Reiten), *šoktinės* oder *suktinės*[166] (Tanz), *žaislinės*[167] (Spielen), *lopšinės*[168] (Wiegenlied), *sūpuoklių*[169] (Schaukeln), *maltinės-girninės*[170] (Mahlen), *melžtinės*[171] (Melken), *vandeninės*[172] (Wasser holen), *staklinės*[173] (Weben), *laivinės*[174] (Kahnfahren), *skalbtinės*[175] (Wäscherinnen), *apyninės*[176] (Hopfen zupfen), wer könnte sie alle zählen! Dazu kommen noch die Speziallieder, die den Charakter fröhlicher Bewegung tragen, das sind die Kinder- und Hirtenlieder[177]. Überall ist der Rhythmus der Handlung, sozusagen der *naturalische Rhythmus* ersichtlich. Nur in einigen Fällen ist er klar beweisbar, in anderen kann er mehr oder weniger angefochten werden, wie sehr er auch in der Tätigkeit selbst, die ihm zugrunde gelegt wird, bestreitbar ist. Wenn der Rhythmus des Gehens, des Reitens, des Tanzes, des Schaukelns gewisse Nebenumstände bedingt, die die Möglichkeit gewähren, einen einheitlichen Rhythmus zu beobachten, dann ist er in anderen Fällen, wie beim Sammeln des Flachses und des Hopfens viel verwickelter, sehr häufig abgebrochen, entweder um eine Atempause zu machen oder wie es die Art der Arbeit erfordert. Aber das Bewußtsein des Volkes unterscheidet klar die vers-

chiedenen Rhythmen in der Liedern. Zum Beispiel ist während des Heumähens nur die *valiuoti* (bezw. *valioti*) möglich; das Volk würde es für unsinnig halten, wenn jemand dazu mit der *raliuoti* oder *tralialiuoti* beginnen würde. Bedauerlich sind indes wenig Termine festgesetzt, mit denen das Volk den Rhythmus und die Form seiner Lieder charakterisiert[178]. Das Volk sagt nicht nur: *giedok, dainuok* (Gesang), *pritark, kartok, pridėk* (Wiederholungen), *posmuok*, Strophen, sondern auch: *lyruok, somuok, samatuok, laskuok, lakštuok, tvaskuok, talandruok, talaluok, lyguok, valiuok, raliuok, oliuok, laluok, uliuok, liūliuok, ratuok, riduok, tiriliuok, kalėduok, kupoliuok, alguok* u.s.w. Es ist wahr, daß diese Termini (die unübersetzbar sind) in den meisten Fällen beim Singen von Liedern mit Refrain gebildet wurden. Zum Beispiel vom Refrain *liūlia – liūlia, liūliuoti; ralio ralio, raliuoti;* valioj valioj: valioti u.a. Aber einige Benennungen haben mit dem Refrain absolut nichts Gemeinschaftliches. Zum Beispiel: *lakštuok:* „Oželi mano, poniule mano"[179], *lyruok*: „Vai did' dūda, dūdūtėle"[180], *somuok*: ui, ui, ui, rausta, rita, rita, rita[181] u.s.w.

Wenn sich jemand unterfinge zu singen:

Rido, rido, rido, rido,
Mažutėli, *rido,*
Rido, rido, rido, rido,
Sūnaitėli, *rido...*

Oder:

Liūlia, karvytės mano,
Liūlia, mažulytės mano, *liūlia...*

dann würde im ersten Falle eine besorgte Mutter es für eine Beleidigung und Verspottung ihres Kindes halten, im zweiten würde sie den Sänger für verrückt halten.

Jede Form der Tätigkeit hat ihren eigenen Gesang und das Volk verwechselt sie nicht miteinander, sondern teilt alle seine Gesänge in Klassen ein: *giesmė, daina* und weiter: *sutartinė, rinktinė, paduotinė, tabalainė, pliauškinė, suoma, laska, uolia, ralia, lala...* u.s.w.[182] Ebenso klassifiziert das Volk nach seiner Weise auch „die Lieder" der Vögel. Vom Sperling sagt man, daß er *čirškia;*

von der Schwalbe – daß sie *čilba;* die Lerche – *čiulba;* der Kuckuck – *kukuoja;* die Taube – *burkuoja;* die Nachtigall – *suokia* (auch *gieda*), der Birkhahn – *ulba;* der Schan – *ulduoja;* der Storch – *klegnoja;* die Meise – *cinkčioja;* die Bachstelze – *kivikčioja;* die Schnepfe – *klira –*, *pypčioja;* die Schnarrwachtel – *griežia;* der Hahn – *gieda-vilioja;* die Ente – *kvaksi;* der Uhu – *vaitoja,* die Eule – *ūbauja;* die Gans – *kyrkso,* die Biene – *zinzi,* die Wespe – *zirzi*... u.s.w.[183]

GEBRÄUCHE

Wie wir bereits gesehen haben, haben viele an sich lyrische Lieder von einer Arbeitstätigkeit ihren Ursprung genommen oder sich doch zum guten Teil eine lebendige Verwandtschaft mit einer Tätigkeit bewahrt, einzelne jedoch sind sogar unter die Lieder, die bei den einzelnen Gebräuchen üblich sind, aufgenommen worden[184]. Es lassen sich aber bei weitem nicht alle solche Lieder auf einen derartigen Ursprung und Verwandtschaft zurückführen. Indes geben andere Zusammenstellungen und Vergleiche dennoch einen gewissen Grund, auch für sie eine Herkunft aus Tätigkeiten anzuerkennen. Die Gelehrten haben eine ganze Theorie ersonnen, natürlich, nicht für die Erklärung des Tätigkeitscharakters der Lieder, sondern für die Erklärung ihrer Bedeutung. Über diese Theorie referiert Jevgenij Anitschkow folgendermaßen: „Helles Licht auf die Grundbedeutung der Zermonien und der mit ihnen zusammenhängenden Lieder und Legenden warf die Theorie Frazers über die Volksmagie. Bei der Arbeit an seinem „Golden Bough" war Frazer erstaunt darüber, wie klar und verständlich sich viele Seiten zermobieller Riten der europäischen Völker erklären lassen, wenn man sie als magische Handlungen ansieht. Und Frazer blieb nicht der einzigste. Ganz unabhängig von ihm erkannte der Archäologe Bertrand die große Bedeutung der Magie in den Urreligionen anläßlich seiner Untersuchungen über die keltische Mythologie. Ebenso wie bei diesen beiden Fors-

chern, wird auch in Arbeiten über die Kunst der Urzeit immer bestimmter der Gedanke vertreten, daß die *Kunst der Urzeit der Magie diente, daß sie eine magische war*"[185]. Die Magie im Grunde religiöser Weltanschauung des Urmenschen konnte besonders solche Strömung in der Religionswissenschaft erkennen, mit der übereinstimmend man sich des Ausspruchs des Evangelisten erinnern muß: „Der Glaube ohne Tat ist tot" und indem man ihn nicht als Anweisung, sondern als Grundprinzip religiösen Bewußtseins versteht"[185] J. Anitschkow, der analoge Meinungen verschiedener Gelehrten, wie z. B. Lippert, Robertson-Smith u.a. anführt, referiert weiter. „Die Urmagie bestimmt Frazer als Glaube, daß – *gleiche Handlungen gleiche Erscheinungen hervorrufen* – oder mit anderen Worten, daß – *die Folge gleich der Ursache ist*"[186]. An allen diesen Auslassungen interessiert uns nur, daß die Urkunst der Magie dienstbar war, daß, der Glaube ohne Taten tot ist und daß die Magie der Glaube ist, daß gleiche Handlungen gleiche Erscheinungen hervorrufen. Mit anderen Worten, diesen Gelehrten stellt es sich nicht so, daß die rituellen uns zermoniellen Lieder einst für sich entstanden sind, so wie z. B. mit den Liedern einzelner Dichter der Fall ist. Wenn man die Magie in der obigen Definition versteht, dann zerfällt dieser Begriff in zwei Teile: Beschwörung und Reinigung. Sowohl die Geschichte der Religion wie die Volkskunde überzeugen uns hinlänglich, daß das Wesen der Beschwörung und der Reinigung in der Erfüllung entsprechender Handlungen besteht. Wäre es nicht möglich, wenigstens Überreste, die den Charakter von Tätigkeiten tragen in den Liedern ritueller oder zeremoniellen Art zu finden?

In der Sammlung Niemes wird ein Lied angeführt, das 1865 aufgezeichnet worden ist:

Tu oželi juodbarzdėli,
Auk, auk, auk!
Dievuks mūsu tave
Lauk, lauk, lauk.
Paupely yr kalnelis,

Kur ugnelė kaip žvaigždelė
Dieną naktį smelk, smelk, smelk.
Ten Ruginis su Žvaginiu
Dievui ožius smaug, smaug, smaug.
Po rugpjūtį, po rugsėjį
Vesim tave, juodbarzdėli,
Ant to tai kalnelio,
Ant to tai kalnelio,
Kur Ruginis su Žvaginiu
Garbei šlovei dievų mūsų
Ir tave pasmaugs,
Ir tave pasmaugs.
NDG, 412

Daß diesem Lied ein gewißer Rhythmus eignet, ist ersichtlich. In ein gebräuchliches Versmaß paßt dieser Rhythmus nicht hinein oder doch nur mit Gewaltanwendung („Bearbeitung"!). Wenn aber im Rhythmus gewisse Wechselbewegungen, wie z. B. des Gehens oder Verneigens, liegen, dann erklärt sich das Rätsel des Rhytmuses von selbst. Bei der Unzulänglichkeit des Materials über die Geschichte der alten litauischen Religion, können über den Charakter der Bewegungen nur mehr oder weniger glückliche Mutmaßungen aufgestellt werden. Aber in Bezug auf den Charakter der Bewegungen, mit denen die zeremoniellen Lieder begleitet werden, gibt es genaue Kunde.

„In der Nacht des hlg. Johannes versammlen sich viele Leute auf dem Felde. Sie reißen die Birkenrinde herunter, ballen sie zusammen, binden sie dann an eine Stange, zünden sie an, richten sie auf und tanzen ringsum die Stange, wobei sie singen:

Po beržyną vaikščiojau,
Širmo žirgo ieškojau.

Olia, olia, olia lia,
Širmo žirgo ieškojau.
NDG, 413"

Oder:

Kupolio rožė,
Su pienu košė,
Su degutu barščiai.
NDG, 414, 415

Dort werden auch viele andere Lieder angeführt, die beim Umgang um die Felder gesungen werden, wie dieses:

Kupolio rože,
A kur buvai, Jonai?
Rugelių lankyti.
Ar gerūs rugeliai?
Gerūs gerumo,
Lylio, išlūžėję!
NDG, 420 u.a.

Dasselbe kann man auch in den Hochzeitsliedern jeden Volkes verfolgen, insonderheit aber in den litauischen. Wie bekannt, bestand die litauische Hochzeit, die ununterbrochen eine ganze Woche lang dauerte, noch bis vor kurzem aus einer Menge zeremonieller Handlungen, die von Liedern begleitet wurden[187]. M. Biržiška sagt, daß die Hochzeit eine „durch eine Handlung ausgedrückte Vorstellung" sei[188], Juškevičia unterscheidet einige zehn Momente in der Hochzeitshandlung, nach der er auch die Hochzeitslieder einteilt. Die Hochzeit ist irgendetwas in der Art von gesungenen olympischen Spielen: jeder wer will, singt was er kennt. Es ist nicht erstaunlich, daß in die zeremoniellen Hochzeitslieder viele eingedrungen sind, die mit der Zeremonie nichts zu tun haben; man singt sie genau wie andere Lieder oder auch wie „Kunstlieder". Besonders verschiedenartig gestaltet sich das Material für das erste Stadium der Hochzeit, wie sich Juškevičia ausdrückt *ant pažintuvių ir męglavimos* (bei der Vorstellung und dem Besuch der Braut und des Bräutigams), *ant piršlybų* (bei der Brautwerbung) und *ant sutartuvių* (bei dem Heiratsübereinkommen). In diesen Fällen tragen die Lieder gewöhnlichen Liebescharakter und ihre Rhythmik wird zu einem Geschehnis von anderer Art abgeleitet. Wenn jedoch die Hochzeit selbst begonnen hat, dann passen sich die Lieder an die bestimmte Handlung an. Juškevičia (und nach ihm M. Biržiška, dann Jonas Strazdas[189] u.a.) bringt eine detaillierte Beschreibung dieser Handlungen[190]. Dasselbe finden wir auch in der Sammlung Niemi und Sabaliauskas:

Oi, smūtnas, smūtnas vakarėlis,
Smūtni sesiulė už stalo sėdėjo.
Ir atsisėdo už balto stalelio,
Ir pasirėmė ant baltų rankelių.
Oi, rymok, rymok, jauna panytėle,
Ne mūsų pradėta – nuo Dievo žadėta...
NDG, 320

Der Rhythmus ist ganz uneinheitlich: dieses Lied singt man beim Pflechten des Kranzes.

Es ist nicht nötig, die Auszüge zu vergrößern, die man bis zu jeder beliebigen Anzahl fortsetzen könnte. Wenn es auch nicht möglich ist, jedes Lied mit einer Handlung in Verbindung zu bringen; denn viele haben schon lange ihre ursprüngliche Bedeutung und Rhythmus verloren, so bringt doch jede neue Arbeit über die Geschichte oder Analyse der Volkslieder neue Beispiele für die Behauptung dieses allgemeinen Gedankens. Wenn man an Stelle der Formulierung: „in der litauischen Volkspoesie sind Jamben und Daktylen vorherrschend" allgemein anerkennt, daß der natürliche aus der Handlung geborene Rhythmus herrscht, dann gelangen wir zu einem neuen interessanten Problem.

FRAGESTELLUNG

„Der Jambus und Trochäus sind Stampfmaße: ein schwach und ein stark auftretender Fuß; der Spondeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Hände im Takte klopfen; Daktylus und Anapest sind Hammermetren, doch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter mit einem Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor- oder Nachschläge auf dem Amboß vorausgehen oder folgen läßt. Der Schmied nennt das „den Hammer singen lassen". Endlich kann man noch, wenn man weiter gehen will, die drei päonischen Füße auf jeder Dreschtenne oder auf den Straßen unserer Städte beobachten, wo immer drei Steintreiber mit Handrammen im Takt die Pflastersteine einstampfen. Je nach der verschiedenen

Kraftaufwendung der einzelnen, bezw. der Fallhöhe der eisernen Rammen kommt bald das Tretieus, bald das Bächius, bald der Antibächius zu Stande"[191], führt Karl Bücher aus für eine Fortsetzung des gegenseitigen Verhältnisses zwischen dem Rhythmus der Handlung und dem Rhythmus des Liedes. Aber weiter bemerkt Bücher: „Jedenfalls dürfte es sich lohnen, wenn von kundiger Seite dieser Weg einmal weiter verfolgt würde. Nur darf man nicht erwarten, daß sich auf demselben sofort alle Rätsel der antiken oder irgend einer anderen Metrik lösen werden. Man darf hier eben nicht vergessen, daß alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, daß aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen"[192]. Daraus ergibt sich eine neue Fragestellung. Wie drückt sich das Verhältnis des Rhythmus der litauischen Volkslieder zum Tätigkeitsrhythmus aus? Eine Entscheidung ohne Vertiefung in die Melodien der Lieder [ist] nicht denkbar. Jedoch würde eine derartige Untersuchung zu weit über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausführen.

IV. DER REFRAIN

Turėjo bobutė
Žilą oželį.
Man dzig dzig,
Man dziaki,
Man buvo čimpuotas,
Čimpypa družna.
Volkslied

DER SINN DES REFRAINS

Schon oben konnten wir die richtigen Worte Büchers zitieren: „Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben

Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachsten Naturlauten"[193]. „Der Ruf, der kurze unmittelbare Ausbruch seelischer Erregung ist die erste und älteste Form der Dichtung... Schmerz aller Art (Sehnsucht, Angst, Wut, Rachedurst usw.) aber auch Freude (Lebenslust, Dank, Liebesglück usw.) lösen sich im Rufe von der Menschenseele los", – so begründet psychologisch Otto Böckel den von Bücher ausgesprochenen Gedanken[194]. Und weiter: „Der Werdeprozeß des Liedes aus dem Rufe entwickelt sich also: der Ruf dehnt sich nach der Stärke des Gefühles. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß dieses Tanzlieder sind, dann bleibt nur übrig anzunehmen, daß diese Worte den „Urstoff" für den Ausdruck freudigen Gefühls darstellen.

II. In die Reihe der „sinnlosen Worte" schleichen sich Worte mit allgemein verständlichen Wurzeln ein, obwohl sie in derselben Art gebraucht werden wie die „sinnlischen".

Dobilėl, dagilėl, dobilėl, čiuto, / bis
Dobilio, dagilio, dobilio, čiuto! / bis
NDG 300

Obelyt, gražulyt,
Tuto, lylio, tuto!
Tuto, lylio, tuto!

Lioi, obelyte,
Tutoi, tuto, lilitėla,
Tuto, lylio!
NDG, 304

III. Die „klar verständlichen" Worte, die allgemein gebräuchlich sind, tragen im Lied einen gewissen erzählenden oder handelnden Charakter; die deutlichen und undeutlichen Worte stellen immer noch ein unzerreißbares Ganze dar.

Ratu, bitel, ratu, ratujo!
Ratu, pilkoji, ratu, ratujo!
Ratu, sesiule, ratu, ratujo!
NDG, 322

Wie eine fleißige Biene sich über den Blumen *ratu ratujo* bewegt, so ein Mädchen – *sesiulė* – im Reigen.

Jei dagilio, dagilio,
Kalni augo dagilio, dagilio!
Kalni augo dagilėlis.
NDG, 312

Ein fröhlicher schwebender Reigentanz!

Du ąžuolu, lylio!
Trečia liepa, lylio!
Lioi, du ąžuolai,
Ši trečia liepa.
Pakirtiema, lylio,
Broliai, liepą, lylio!

Das von Männern gesungene bedeutet den jugendlichen Überschwang.

IV. „Klar verständliche" Worte bilden das ganze Lied; der Text zerfällt in zwei getrennte Teile, wo immer noch der „undeutliche Teil" vorherrscht; der „deutliche" und „undeutliche" Teil geben im ganzen eher eine Summe ab, als eine Synthese oder als ein organisches Ganzes wie wir in den vorhergegangenen Beispielen gesehen haben.

Eisim, sese, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio.
Mes laukelin, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio.
Ir užeina, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio,
Smarkus lietus, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio... u.s.w.
NDG, 113

Das mächtige Feldlied, dessen hallendes „dauno" die Weite der ebenen Felder in sich schließt, wie ein geheimnisvolles Echo in den weiten Räumen und in engen Herzen widertönt.

Bitins, sodą perskrisdamas,
Ryto, ratutoj, lilio.
Jei ryto, rytelio,
Rytelio ratutoj.

Kas čia guli tam sodely?
Ryto, ratutoj, lilio.
Jei ryto rytelio,
Rytelio ratutoj.

Guli, guli dvi biteli... u.s.w.
NDG, 116

Ein lustiges, lebensfrohes, über Mahnungen dahinterlaufendes – *ratutoj, lilio,* – in einem Arbeitsliedchen, wie wir das auch in dem lustigen Reigenlied als *ratu, ratujo* gesehen haben. Morgensonne und Strahlenwonne!

Kieno tie gaideliai,
Kyko, *tarė kakarieko*?
    Kyko, kyko, jei kyko,
    Jei *tarė,* lioj *kakarieko,*
O ką jie dirbdami,
Kyko, *tarė kakarieko*?

    Kyko, kyko, jei kyko,
    Jei *tarė,* lioj *kakarieko.*
Žemeles kasdami,
Kyko, *tarė kakarieko.*
    Kyko, kyko, jei kyko,
    Jei *tarė,* lioj *kakarieko.*
NDG, 68

V. Im Liedertext tritt der Refrain an Bedeutung zurück.

Putins augo su šermukšniu,
Sadautoj, lingo.
Katras katrą prasiaugo,
Sadautoj, lingo?
Šermukšnėlis putinėlį praaugo,
Sadautoj, lingo.
Katro uogos beskaistesnės?
Sadautoj, lingo... u.s.w.
NDG, 74

Kam, kam, motute,
Mane mažą ugdei?
    Oi lylia, tutoj,
    Liliulia, tutoj.
Reikė, motute,
Mane neūginti,
    Oi lylia, tutoj,
    Liliulia, tutoj,

Reikė nunešti,
Reikė įmesti,
    Oi lylia, tutoj,
    Liliulia, tutoj.
Giliam ežerėly
Paskandinti,
    Oi lylia, tutoj,
    Liliulia, tutoj... u.s.w.
NDG, 355

Wie *sadautoj, lingo* eine aktive, lustige Stimmung darstellt, so *oi lylia tutoj* eine passive, traurige.

VI. „Klar verständliche" Worte dringen in die Reihen des Refrains ein. Die Beispiele für diesen Vorgang sind besonders zahlreich; man kann sie in jeder beliebigen Sammlung im Überfluß finden.

a) Einige der „unklaren" Worte bewahren noch ihre ursprüngliche Bedeutung, ihre Natur, wie einen Wortstoff.

Pasėjau kanapę
Ant marių kraštelio.
Ak, vija kanapija,
Ak, viliutė dobiliutė,
Rūtelė žalioji.

Išdygo kanapė
Ant marių kraštelio.
Ak, vija kanapija,
Ak, viliutė dobiliutė,
Rūtelė žalioji.

Am E

Siuntė mane motinėlė
Į Dunojų vandenėlio,
Lioli, palioli, da lioli,
Į Dunojų vandenėlio.

Žalio vario naštužėliai,
Baltos liepos viedružėliai,
Lioli, palioli, da lioli,
Baltos liepos viedružėliai... usw.

JLD, 818

Dukte mano, Simoniene,
Kur gavai tu vaiką?
Dam dam, dali dam,
Kur gavai tu vaiką?

Mamuž, mamuž, garbužėle,
Per sapnus parėjo.
Dam dam, dali dam,
Per sapnus parėjo.

Rh D, 67

b) Einige der „unverständlichen" Worte zeigen starke Nachahmung von Naturlauten.

Plaukė žąselė
Per ežerėlį,
Gir gir gir, gar gar gar,
Per ežerėlį.

Paskui žąselę
Ir žąsinėlis,
Gir gir gir, gar gar gar,
Ir žąsinėlis... usw.

Am E

e) Andere dagegeh schließen in sich sozusagen eine innere Charakteristik ein, denn, wie A. Affanasjew richtig bemerkt: „das Wort ist für den Naturmensch nicht immer nur ein Zeichen, das sich auf einen bekannten Begriff bezieht, sondern es stellt auch gleichzeitig die charakteristischen Schattierungen des Gegenstandes lebendig vor Augen ebenso wie klare, schöne Besonderheiten der Erscheinung"[198]. Und das trifft nicht nur auf die Substantiva, Verben und Interjektionen zu, sondern sogar auf solche „Seltsamkeiten", wie die „unverständlichen" Worte des Refrains (versteht sich, nicht auf alle). Zum Beispiel möge

ein Stück aus dem Liederkreis von der Alten und dem Zicklein angeführt werden:

Turėjo bobutė
Žilą oželį.
Man dzig dzig,
Man dziaki,
Man buvo čimpuotas,
Čimpypa družna... u.s.w.
Am E

Dzig dzig, man dziaki, čimpuotas, čimpypa – sind Worte, die ins litauische nicht übertragen werden können, aber das litauische Ohr fühlt ihren Sinn. *Turėjo bobutė žilą oželį* ist eine erzählende Strophe. Aber schon *man dzig dzig, man dziaki* ist eine beschreibende Strophe, ja es ist sogar eine klingende Beschreibung, die übermittelt, wie sich das litauische Ohr den Schritt dieses jurtigen von einer liebenden Alten abgefaßten Geschöpfs vorstellt. Es kann nicht anders gehen, als springend, mit seinen grauen, harten Haaren schüttelnd und mit den Hufen *dzig dzig* klopfend. Die folgende Zeile *man buvo čimpuotas* ist eine Liebkosung der Alten mit dem Zicklein. Die Mutter ermahnt den kleinen Mutwilligen und sagt: *tai man gerutis*; das Mädchen, das sich nach dem Freunde sehnt, singt: *man buvo bernužis, baltas dobilėlis*; der Jüngling, der von kühnen Taten träumt, schwärmt: *man lineliai mėlynžiedžiai, man mergelė linažiedė*: der Hirtenknabe, der sich über die geliebte Kuh freut, verfaßt ein Liedchen:

Ralio, mano karvytė,
Man karvytė juoda,
Man pienelio duoda.
NDG, 248

Aber zum Zicklein kann man nicht sagen, daß es *gerutis, meilutis, dobilėlis* ist, denn es ist ja auch ausgelassen und mutwillig – bald bläugt es die Äpfel im Garten, bald verwüstet es die Pflanzen im Beet – und all das macht ihm wenig Kummer! Aber immer ist es ganz gleich lieb – die einzige Freude für die Alte! Sie kann über ihre letzte Liebe gar nichts anderes sagen als: *Man buvo čimpuotas*! Genau wie der Held Dostojevskis von seiner Geliebten sagt: *Katia milaja i cyplionoček* – Katia liebes, Du mein kleines Hühnchen! Auch hier zärtlicher Vorwurf und sorgliche

Liebe! Endlich die letzte Zeile: *čimpypa družna*. Die Alte hat es schon gestreichelt und es springt wieder davon – nicht umsonst endet die Zeile mit einer betonten Silbe.

Turėjo bolelė
Žilą oželį
Vipsùm daldùm
Žilą oželį.

Įšoko oželis
Į rūtų daržą,
Vipsùm daldùm,
Į rūtų daržą... u.s.w.
JLD, 381

Hier ist das Zicklein frecher. Es sprang in den Garten, fraß die Rauten auf, die Alte aber schlug ihm für seine Unarten zwischen die Beine, sodaß es vor Schmerz in den grünen Wald lief, wo es von zwei Wölfen gefressen wurde. Wo kommt es jetzt zu solch einem gegenseitigen Verhältnis zwischen einer Alten und einem Zicklein, wie es das im vorangegangenen Liedchen war! Und diese „unverständlichen" *vipsùm daldùm* sind nichts anderes, als die onomatopoetische Beschreibung vom Umherhüpfen eines unruhigen Zickleins.

Es möge noch ein anderes Liedchen folgen, das ebenso den Mutwillen eines Zickleins zeichnet, aber eines mehr friedfertigen, sozusagen eines Gerechten, der viel leiden muß. Ein Zicklein ist in eine Schenke geraten, hat sich dort vollgetrunken und will in seiner Ausgelassenheit an den Pasteten naschen, aber da bewirtet man es mit der Peitsche. Es streckte sich vor Schmerz am Ofen hin und verbrannte sich die Füße. Es läuft an die Luft, gerät in den Garten, aber dort vergerbt man ihm wieder das Fell.

Tu, oželi,
Úkum púkum,
Žilbarzdėli,
Úkum púkum,

Kur tu buvai,
Úkum púkum?
Karčemėlėj,
Úkum púkum... u.s.w.
JLD, 375

Im vorhergehenden Liede ist *vipsúm daldúm* ein starker, schlagartiger Stoß (eine jambische Strophe!), hier ist nur *úkum púkum* (trochäische Strophe!) ein sanfter, einfacher Stoß, eher einem holprigen Trab ähnlich.

d) Andere „unverständliche" Worte haben auch die musikalische Bedeutung gewahrt:

Tėvo sode
Augo grūšia,
e, o,
Juodbarina, liūdna diena,
Liūdna širdis mano.

Po ta grūšia
Margas krėslas,
e, o,
Juodbarina, liūdna diena,
Liūdna širdis mano.
JLD, 108

e) Einige haben den Charakter des Liedes selbst völlig zerstückelt. Man möge den Charakter folgender Stücke vergleichen:

Nečėslyva ta naktelė,
Nutrotijau vainikėlį.
Ùlia, ùlia, ùlia, lia,
Ùlia, ùlia, lia. } bis

Dievas davė man sūnelį,
Aš neturiu vystyklėlių.
Ùlia, ùlia, ùlia, lia,
Ùlia, ùlia, lia. } bis
JLD, 959

Das Lied ist an sich nicht fröhlich. Was kann es für ein Mädchen größeres Leid geben, als wenn es den Kranz verloren hat, wenn es „Gott mit einem Kind beschenkt", für das es nicht einmal Windeln hat. Der Refrain trägt aber sehr ungestümen Charakter. Er besteht nicht umsonst aus Trochäen. Es gibt natürlich auch traurige trochäische Refrains, wie z. B. *liuli liuli,* aber sie besitzen in diesem Falle ein trauriges einleitendes Partikel *ai, vai, oi, li,* wie im folgenden Lied:

Šiam vėlam vakarėly
Balnojau juodbėrėlį,
Oi, liūli, liūli, liūli,
Balnojau juodbėrėlį.

Juodbėrėlį balnojau,
Pas panytelę jojau.
Oi, liuli, liuli, liuli,
Pas panytėlę jojau.
AmE

Das Partikel oi weist sogleich auf Kummer hin. Daß *ulia, ulia, ulia, lia* ein von Natur übermutiger Refrain ist, beweist folgender Abriß:

Ėjo šiaučius per miestelį,
Nešins kurpalių maišelį.
Ùlia, ùlia, ùlia, dràlia,
Nešins kurpalių maišelį.

Ir nuėjo ans pas Maušą,
Patol gėrė, kol išaušo,
Ùlia, ùlia, ùlia, dràlia,
Patol gėrė, kol išaušo... usw.
JLD, 356

Der Charakter dieser Refrains in diesem Lied ist völlig eindeutig. Es kommt vor, daß sich fröhliche und traurige Refrains in ein und demselben Lied zusammen zeigen. Zum Beispiel im folgenden:

Žydelka našlė,
Jos duktė graži,
e, e, e,
Džium, džium, džium,
Jos duktė graži... u.s.w.
JLD, 388

Džium džium der ungestüme, flegelhafte Refrain mit dem klagenden, sentimentalen *ui, ui, ui* in einem Sauflied:

Ui, ui, ui, džium, džium,
Šiaudai be grūdų,
Padariau alutį
Grynų avižų... u.s.w.

Ui, ui ist sonst nur der folgenden Art von Liedern eigen:

Ui, ui, Dievulėliau,
Aš biedna siratėlė,
Ui, ui, ui,
Aš biedna siratėlė.
JLD, 419

f) In einigen Fällen erreicht der Refrain Formen von solcher Absurdität, wie sie ganz außerhalb des Charakters der litauischen „unverständlichen" Worte stehen:

Aš išjojau į girelę
Balandžių šaudyti,
i i i i i i i
Balandžių šaudyti.

Aš turėjau trumpus švarkus
Margą muškietėlę,
i i i i i i i
Margą muškietėlę.
NLD

Wie diese Formlosigkeit in das Lied geriet, ist schwer zu sagen. Sieben Mal hintereinander *i* singen, macht dem Sänger keine Freude. Das ist unzweifelhaft ein Zeichen von mißlungener Entlehnung.

VII. Endlich verdrängen die „klar verständlichen" Worte die „unverständlichen" auch aus dem Refrain.

Man Dievas davė
Didę dalužę,
Man vyras leido
Visą valužę.
Kodėl aš negersiu, }bis
Gėrusi nedainuosiu. }

O, aš pasėjau
Septynius grūdus,
Man Dievas davė
Devynius pūdus,
Kodėl aš negersiu, }bis
Gėrusi nedainuosiu! }

JLD, 1042

Von „unverständlichen" Worten ist nichts mehr zu spüren. Oder:

Gardus alutis avižėlių,
Graži giminėlė našlaitėlių,
Gerkit, broliukai, ir aš gersiu,
Kai reiks užmokėti, aš išeisiu.
Gardus alutis padarytas,
Graži giminėlė suprašyta,
Gerkit, broliukai, ir aš gersiu,
Kai reiks užmokėti, aš išeisiu... usw.

Am E

Wenn nicht gleiche Abwechselungen hinter jeder Strophe wären, würde wohl schwerlich der Verdacht aufkommen können, daß es sich hier um Refrain handele. Oder weiter:

Ai, bajorai, bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko. / bis

Kepurėlė – karmazino,
Kad pažiūriu – rudo milo,
Tu neturi nieko! / bis

Ai, bajorai, bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko! / bis

Marškinėliai – perkeliniai,
Kai pažiūriu – pakuliniai,
Tu neturi nieko! / bis

Ai, bajorai, bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko! / bis

JSVD, 407

Hier ist charakteristisch, daß das Lied schon mit einer Refrainstrophe beginnt, die danach im Verhältnis nach jeder nicht refrainartigen Strophe wiederholt wird. Das Lied bewahrt noch

Chorcharakter, es ist in der Tat auch ein Chorlied der Mädchen während einer Hochzeit. Der Refrain ist hier vom Lied streng abgegrenzt. Sowie aber das Chorlied zum Sologesang wird, verschmilzt der Refrain wiederum mit dem Lied und bildet mit ihm ein organisches Ganze, wie wir das bei einer primitiveren Entwickelungsstufe des Refrains gesehen haben.

Vai, man, Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa:

Liko mano panytėlė
Sukalbėta – nepaimta! / bis

Vai, man, Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa:

Liko gardus alutėlis,
Padarytas – nesugertas } bis

Vai, man, Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa,

Liko garsi giminėlė
Suprašyta – nemylėta! } bis

Am E

Dieses prachtvolle Lied ist in vielen Beziehungen interessant. Hier ist der <...>*

Der Refrain aber geht vor den Liedstrophen und macht sie psychologisch möglich. Ohne ihn wäre das Lied bedauerlich dürftig. Das ist die letzte Stufe seiner Entwickelung: weiter vor kann er nicht gehen. Noch ein Schritt vorwärts und der Refrain geht im Lied auf, er würde in einem Abgrund versinken, aus dem man nur noch seine traurigen Überreste auffinden könnte. Um das Bild von den Schicksalen des Refrains abzurunden, soll noch auf die folgende Erscheinung hingewiesen werden. Bei Bezzenberger finden wir folgendes Lied:

Eisau (? B.S.) sese į darželį,
Skį'sau (? B.S.), pį'sau (? B.S.) vainikel' (į ? *B.S.*)
    Ei, nu, lustig Marija,
    Graži preisų armija.
Vieną pį'sau (? B.S.) žalių rūt' (ų ? *B.S.*)
O antrąjį meironel' (ių ? *B.S.*)
    Ei, nu, lustig Marija,
    Graži preisų armija.

Be L, 43

* Originale praleista teksto. Lyginant su „Dainų poetikos etiudų" lietuviškuoju variantu – labai nedaug (red. past.).

Das Lied [ist] vom Sammler in Meddicken und Prökuls aufgezeichnet worden. Im Refrain ist unzweifelhaft deutscher Einfluß, was auch verständlich ist.

Im Herbst 1922 sammelte der Musiker Stasys Šimkus Lieder an den Mündungsufern des Flusses Šventoji, wo Fischer wohnen, die sich zu den Letten rechnen. Die Jugend versteht kein litauisch, die Alten sprechen die Sprache noch; überall ist die Umgangssprache lettisch. Aber die Lieder werden in litauischer Sprache gesungen. Unter vielen anderen Liedern wurde auch eins mit dem Refrain angetroffen:

Immer lustig Marijà,
Graži preisų armijà.

Nach der Erzählung Šimkus wußten die Fischer nicht zu erklären, was *immer lustig* bedeutet und woher sie das gelernt hatten.

Es bedeutet noch eine Entwickelungsstufe des Refrains, wenn die „klar verständlichen" Worte dem Sänger zu unverständlichen werden. Mit dem Geist des Liedes hat dieser Refrain, wie auch beim Beispiele Bezzenbergers, nichts Gemeinsames.

V. PARALLELISMUS

Ne chilysia, javironku, šče ty želenenkij,
Ne žurisia, kazačenku, šče ty molodenkij.
Ukrainisches Volkslied

DER PSYCHOLOGISCHE GRUND

Die Formen des Parallelismus in ihrer reichen Verschiedenheit bilden einen der wesentlichsten Teile der Volksdichtung aller Zeiten und Völker. Hier spiegelt sich sowohl die Weisheit des Volkes, wie auch die gesamte Weltanschauung des Volkes und die Entwickelung der Volksideale in reiner Schönheit wieder. Bedauerlicherweise wird dieser so wichtigen Frage in der

wissentschaftlichen Literatur über die Volkskunst sehr geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Um so geringer und bescheidener, was die litauische Volksdichtung angeht. Sogar R. van der Meulen, der eine schöne Arbeit über das Studium der Vergleiche in dieser Kunst geschrieben hat[199], hielt es nicht für nötig, ausführlicher bei der Schätzung des Parallelismus als solchem verweilen und brachte dadurch eine gewisse Verwirrung in seine Arbeit hinein.

Die grundlegenden Prämissen für die Untersuchung des Parallelismus gab der große Gelehrte Alexander Nikolajewitsch Wesselowskij[200], an den sich auch die folgenden Gelehrten wie Anitschkow, Borosdin, Schambinago u.a. anschlossen. Über den Grund des Parallelismus sagt Wesselowskij: „Wir übertragen wider Willen auf die Natur unser eigenes Lebensgefühl, wie es sich in Bewegungen, und in der Kraft, die vom Willen ihre Richtung erhalten hat, ausdrückt; in jenen Erscheinungen oder Objekten, in denen man Bewegung bemerkte, vermutete man einst Zeichen von Energie, Willen und Leben. Diese Weltanschauung heißen wir eine animistische; in Bezug auf den poetischen Stil, und nicht auf ihn allein, wird es richtiger sein, von Parallelismus zu sprechen. Es handelt sich nicht um eine Identifizierung des menschlichen Lebens mit der Natur und nicht um einen Vergleich, der das Bewußtsein der Teilbarkeit der verglichenen Gegenstände annimmt, sondern um eine Zusammenstellung nach dem Zeichen der Tätigkeit, der Bewegung: ein Baum biegt – ein Mädchen verneigt sich – so ist es im kleinrussischen Lied. Unserem Wort liegt die Vorstellung einer Bewegung einer Handlung zu Grunde: ein und dieselbe Wurzel entsprechen der Idee angestrengter Bewegung, des Vordringens eines Geschosses, Tones und Lichtes“[201]. „Der Parallelismus beruht auf Zusammenstellung des Subjekts und des Objekts nach der Kategorie einer Bewegung, als Kennzeichen entfesselten Lebenstätigkeit“, – formuliert Wesselowskij sein Resultat[201]. Den Ursprung zeichnet er folgendermaßen: „Der folgende Schritt in der Entwickelung bestand aus einer Reihe von Übertragungen,

die zu dem fundamentalen Kennzeichen, der Bewegung, hinzutraten". „Solchen Erklärungen, die die naive synkretische Vorstellung der Natur widerspiegeln, die durch Sprache und Glauben fest geworden sind, liegt die Übertragung eines Zeichens zu Grunde, das dem einen wie dem anderen Glied der Parallele eignet. Dies sind die Metaphern der Sprache"[202]. Die folgende Stufe der Entwickelung des Parallelismus zeichnet Wesselowskij als seine Überführung zum Vergleich: „Als zwischen dem Objekt, das seine Tätigkeit hervorgerufen hat und dem lebendigen Subjekt sich eine besonders deutliche Analogie zeigte, oder mehrere von ihnen in die richtige Ordnung gestellt wurden, die die ganze Reihe der Übertragungen bedingten, neigte sich der Parallelismus zur Idee der Vergleichung, wenn nicht der Identität"[203]. Schließlich bestimmt Wesselowskij die letzte uns interessierende Stufe der Entwickelung des Parallelismus: „Je mehr er (der Mensch) sich selbst erkannte, desto mehr klärte sich die Finsternis zwischen ihm und der ihn umgebenden Natur, und die Idee der Identität nahm den Platz der Besonderheit ein. Der alte Synkretismus verlor sich vor den zergliederten Taten des Bewußtseins: die Zusammenstellung Blitz – Vogel, Mensch – Baum wechselte mit Vergleichen: der Blitz, wie ein Vogel, der Mensch, wie ein Baum usw"[204].

Danach muß man den Grund zum Vergleich, zur Identität (Personifizierung) und Metapher in dem Parallelismus suchen, der auf der Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt nach der Kategorie der Tätigkeit beruht.

DER PARALLELISMUS. I. ZWEITEILIGE

In den litauischen Volksliedern trifft man die verschiedenartigsten Parallelismen. Die einfachste Art ist der zweiteilige Parallelismus.

Siūbuoj jūrės, siūbuoj marės,
Siūbuoj mano motušėlė
Už vandenėlio.

NLV, 127

Aukso sijelės
Ir pradėjo linkti,
Mano širdelė
Ir susigraudino.
JLD, 693

Ir sukligo antelė ant marių,
Ir pravirko dukrelė nevalioj.
JLD, 323

Die Form des einfachen zweiteiligen Parallelismus ist allen Menschen gemeinsam: er stellt sich das als ein Bild der Natur und gleichzeitig als solches aus dem menschlichen Leben, wie das Wesselowskij richtig ausdrückt: „es sind zwei Motive gegenüber gestellt, das eine bedingt das andere, sie erklären sich gegenseitig, wobei eine Überführung nach der Seite desjenigen Motivs stattfindet, das mit menschlichem Gehalt erfüllt ist. Genau die verschiedenen Variationen ein und desselben musikalischen Themas sich gegenseitig beeinflussen"[205]. Schon die angeführten drei Beispiele beweisen die Wirklichkeit der Prämissen Wesselowskij: die Analogie des Geschehens – *Sukligo – pravirko, pradėjo linkti – susigraudino, siūbuoj siūbuoj...* In anderen Beispielen kommt das noch anschaulicher zum Ausdruck:

Tai gražiai *gaudžia*
Sode bitinėlis;
Tai gražiai *joja*
Brolelių pulkelis.
JLD, 996

Nenuturimas
Juodbėris žirgelis,
Neperkalbamas
Jaunasai bernelis.
GLSt, 22

Ant močiutės dvaro
Trys rūtų darželiai,
Tuose darželiuose
Gegutė *kukavo.*

Ne gegutės balsas,
Ne drabnios paukštelės,
Močiutės dukrelė
Labai gailiai *verkė.*
BLV, 10

Dingojom bitutės
Atūžiančios,
O buvo seselė
Atleidžiama.
Jsot, 912

Oi, *troško, troško* marga žuvelė
Be čysto vandenėlio.
Oi, *verkė, verkė* jauna panelė
Be jauno bernužėlio.
NGD, 965

Ant rūtų darželio šiltas lietus *lynoja,*
Bernelis panelę kas dieną *vilioja.*
NDG, 1094

Diese Beispiele kann man bis ins Unendliche fortsetzen. Obgleich diese reinen zweiteiligen Parallelismen bei weitem nicht den ganzen Vorrat ausschöpfen. Wie jedes dichterische Mittel, hat auch der Parallelismus gewisse Umwandungen hinter sich. Den Drang nach einer Entwicklung dieser Form konnte man z. T. auch in einigen obenangeführten Beispielen bemerken.

Aušta aušrelė
Pro rūpestėlį,
Teka saulelė
Pro ašarėles.

Teka saulelė
Pro ašarėles,
Krinta raselė
Ant kepurėlės.
JLD, 188

Ai, tamsi, tamsi
Ši tamsi naktelė,
Tamsioji naktelė
Tamsiai sutemo.
JLD, 234

Vėjo pučiama
Balta raudona,
Žmonelių kalbama
Dar raudonesnė.
JLD, 234

In diesen Beispielen sind die Zeichen der Tätigkeit weniger charakteristisch. Die durchgehende Parallele trägt hier keinen psychologischen, sondern technischen Charakter. Parallelismen dieser Art teilt Wesselowskij in eine besondere Klasse ein und nennt sie zum Unterschied von der ersteren, *rhythmische*[206]. Hier beruht alles wesentlich in der musikalischen Handlung der Parallelismen. Es ist jedoch kaum möglich, eine strenge Grenze zwischen den beiden Arten zu ziehen, da viele psychologische Parallelismen in ihrer Entwicklung sich zum musikalischen Eindruck hingewendet haben. Zum Beispiel:

Trake berželis stovėjo,
Beržo lapai mirgėjo;
Beržo lapai mirgėjo,
Bernelis žirge sėdėjo;
Bernelis žirge sėdėjo,
Su mergužėle kalbėjo.
JLD, 875

Daß es sich hier um Parallelismus handelt, ist aus der folgenden Variante ersichtlich, die eine entwickeltere Form des Parallelismus darstellt:

Trake berželis stovėjo,
Berželio lapai mirgėjo.
Ne berželio lapai mirgėjo,
Tik bernužėlis stovėjo,
Su mergužėle kalbėjo.
V.l.S. 446

Das vorangehende Beispiel ist unbedingt ein verdünnter Parallelismus zum Zweck der Liedausführung (der chorischen, *amebeischen*, wie sich Wesselowskij ausdrückt), ist unbedingt eine verfallene Form, da die Wiederholung hier die Klarheit der Form verdunkelt. Aber der psychologische Parallelismus entwickelt sich nicht nur in Richtung des musikalischen Eindrucks; er entwickelt sich auf dem Weg, den ihm seine Natur vorschreibt. Eine Fülle von Beispielen kann man für die Zeit anführen, als sich der Parallelismus bewußt die Form des Vergleiches zu eigen machte:

Troško žuvelės
Be vandenėlio,
Kaip aš be motušėlės.
NLV, 155

Pamet bijūns vieną lapą –
Visas jis nuliūdęs.
Taip bernytis jaunų dienų
Visas nuliūdėjo.
NLV, 156

Oder ein vergleichender Parallelismus anderer Art:

Obelikė žyd baltai,
Bijūnėlis raudonai,
Žyd ir mano mergužytės
Skaistieji veidačiai.
NLV, 101

Hier wird vergleichende Copula durch ein Verbum ersetzt, in dem das ganze Wesen der Strophe beschlossen ist. In einigen Fällen ist diese vergleichende Copula ganz weggelassen und der Parallelismus bekommt einen metaphorischen Charakter. Z.B.

Eit pareit, pareit
Mano brolužis,
Jūružėms parliūliuoja.
NLV, 238

Oder:

Parbėg laivelis
Jūrėms maružėms,
Sidabro šuotoms,
Šilkų žėgleliais.
NLV, 244

Viele Lieder in deren sich beim zweiteiligen Parallelismus das zweite Glied mit dem Inhalt aus dem menschlichen Leben verliert, das erste jedoch eine Naturbeschreibung ist, bilden eine Liedeinführung, hinter der dann unmittelbar das Lied folgt. Z.B.

Ant kalno klevai,
Po kalnu beržai,
Po močiutės vartužėliais
Liūliuoj jūrės marelės.

Siuntė motinėlė
Mane sengalvėlė
Į jūres vandenužėlio,
Šaltojo šaltinėlio.

O man besemiant
Čystą vandenėlį,
Atjojo du bernužėliu
Lygiai du apriselių... u.s.w.
JLD, 721

Wenn man nicht den Blick auf die innere Geschichte des Parallelismus richtet, dann ist das eingangs angeführte Lied nicht erklärbar. In anderen Fällen jedoch hat sich der Parallelismus durch das ganze Lied hindurch erhalten, indem er gleichzeitig die Form der Natur mit der Form menschlichen Lebens durcheinander geflochten hat. Das folgende Lied möge dafür als Beispiel dienen:

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tave sode sodino,
Mane jauną augino.

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tave tvoroms aptvėrė,
Mane kalboms apskelbė.

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tau spurganos ant varpsčio,
Man vainikas ant galvos... u.s.w.
NLV, 265

Für eine derartige Parallele ist ein Bild aus dem Leben der Natur und der Menschen unverbindlich: beide Teile können aus dem menschlichen Leben herrühren.

Pas mamužytę –
Ryli railuži,
Pas anytužę –
Ui ui dienužės.

Pas mamužytę –
Muileliu prausiaus,
Pas anytužę –
Į ašarėles.
\- - - - - - - - - - - -

Pas mamužytę –
Baltai raudona,
Pas anytužę –
Baltai geltona... u.s.w.
NLV, 244

In diesem Beispiel hat der Parallelismus seine Natur eingebüßt, er artete aus, wie man sagt. Im Anfang hatte er sich als analoge Gegenüberstellung gebildet, aber hier als konträre. Hier handelt es sich schon eher um einen Vergleich, als um Parallelismus, wenn auch vergleichenden Charakters.

b) Der Parallelismus als Mittel der Erzählungskunst

In der slavischen Volksdichtung, besonders in der großrussischen und serbischen haben sich beide Glieder des ursprünglichen Parallelismus oft bis zu einem gewaltigen Ausmaß entwickelt, und bilden, indem sie ihren unmittelbaren Charakter verloren, zwei großartige Zweige ein und desselben Liedes. Auch der litauischen Volksdichtung ist eine derartige Verzweigung eigen, aber hier, wie auch dort, dienen sie epischen Zielen.

I Glied

Iz-za liesu, liesu tiomnavo,
Iz-za gor, da gor vysokich,
Letit stajuška sierych gusej,
A drugaja lebedinaja.
Otstavala lebedj bielaja,
Pročj ot stada lebedinavo,
Pristavala lebedj bielaja
K tomu stadu sierych gusej.
Ne umiela lebediuška
Po gusinomu klikati;
Jejo načali gusi ščipatj,
A lebediuška stala kričatj:
Ne ščiplite, gusi sieryje,
Ne sama ja k vam zaletiela,
Zaneslo menia pogodoju,
Pogodoju poludennoju.

II Glied

Kak zajechala duša krasna dievica
K dobru molodcu na širokij dvor,
Zajechavši stoskovalasia.
Jejo načali žuritj, branitj,
Moloduška stala plakati:
Ne žurite, baby staryje!
Ne žurite menia molodu!
Ne sama ja k vam zajechala:
Zanesli menia koni dobryje
Udalovo dobra molodca!

Zitiert nach Meulen

In diesem typisch epischen Stil wuchs der erste Teil weit über den zweiten hinaus. Ungeachtet der nicht korrespondierenden Proportionen, ist hier in den Hauptmomenten die Entsprechung der Geschehnisse gewahrt. In der Lyrik geschieht die Entwicklung des ersten Teiles zum Nachteil des zweiten, was keine dankbare Aufgabe ist. Die litauischen Volkslieder aber sind vor allen Dingen lyrisch; in den voneinander getrennten Teilen der Parallele verlieren sich die primären Merkmale.

Du balandžiu klane gėrė,
Begerdamu susdūmojo:
Ar būt gerti, ar negerti,
Ar sparnelius paplasnoti?

Gerkva, gerkva, balandėli,
Kai pagersva, paplasnosva,
Ir nulėksva į girelę,
Ir nutūpsva į pušelę.

Du broliuku keliu jojo,
Bejodamu sudūmojo,
Ar būt joti, ar nejoti,
Ar žirgelius nubalnoti?

Jokva, jokva, broterėli,
Kai nujosva, nubalnosva.

NLV, 37

Hier hielt sich der äußerlich gewahrte Parallelismus nicht an der Analogie der Geschehnisse (*gėrė – jojo, plasnoti – nubalnoti*), sondern an dem zufälligen Verbum: *sudūmojo.* Das ist noch weit entfernt von der ursprünglichen epischen Kraft der russischen Parallele. In der Mehrzahl der Fälle jedoch entwickelt sich der Teil der Parallele, der die Naturbeschreibung enthält, sehr wenig und beschränkt sich auf eine Strophe, dafür entwickelt sich der zweite auf Kosten des ersten z. B.

Žali rūgiai želmenuosa,
Rūta garbinuota,
An cėvulio dzidzio dvaro[207]
Trys noujos stoinelės.

An cėvulio dzidzio dvaro
Trys noujos stoinelės,
Ti vaiksciojo, ulevojo
Jounoji mergelė.

Ti vaiksciojo, ulevojo
Jounoji mergelė;
Vaikščiodama, uliodama
Su bernu kalbėjo... u.s.w.
Šimt, XLIV

Primäre Merkmale besitzt nur die erste Hälfte der ersten Strophe; die zweite Hälfte dagegen richtet sich nach der Musik. In den verbreiteten litauischen „Zweigliedern" (*šakotosios*) ist von Merkmalen der primären Parallele auch nicht die Spur übrig geblieben.

Ko liūdo mergytė, Ko liūdo jaunoji? Kam nuleido baltas rankas Ant savo kelelių?	Ko liūdo bernelis, Ko liūdo jaunasis? Kam nuleido baltas rankas Ant savo kelelių?
Bene buvai stalnėj? Bene lankei berną? Bene tavo vainikėlis Stalnėj ant gembelės?	Bene buvai svirne, Bene lankei mergą, Bene tavo kepurėlė Svirne ant skrynelės?
Mila, buvau stalnėj, Mila, lankiau berną, Mila, mano vainikėlis Stalnėj ant gembelės.	Mila, buvau svirne, Mila, lankiau mergą, Mila, mano kepurėlė Svirne ant skrynelės.

NLV, 136

Es ist wahr, auch hier sind die Geschehnisse („Sünde") und ihre Folgen gleichartig, aber das poetische Verfahren ist ganz anders. In dem primären Parallelismus werden Geschehnisse aus dem Naturleben und dem Menschenleben zusammengestellt, die in Wirklichkeit zwei verschiedene Dinge sind; hier aber gibt es nur menschliches Leben. Und handelt es sich denn um zwei Geschehnisse? Wenn im vorliegenden Falle auch das Mädchen und der Jüngling jeder für sich an den Folgen der einen „Sünde" zu leiden haben, haben sie nicht zusammen „gesündigt"? Hier kann doch kaum die Rede von einer Zusammenstellung sein, hier ist es doch eher ein Resultat des chorisch („amebeisch") ausgeführten Liedes. In anderen Fällen hat sich die Idee des primären Parallelismus bis zu ausgedehnten Vergleichen erweitert.

Vaikštinėjo Tėvelis Pabarėmi, Parugėmi. Prašinėjo Saulelės Be kepurės, Be kiauninės: Nusileiskie, Saulele, Vakaruosna Vėlyvuosna – Jauna mano Dukrelė Tai nuilso, Tai nuvargo, Jos plieninis Pjautuvėlis Tai sudilo, Tai sudilo, Jos aukselio Žiedelis Surūdijo, Surūdijo.	Vaikštinėjo Šešurėlis Pabarėmi, Parugėmi. Prašinėjo Saulelės Be kepurės, Be kiauninės: Nesileiskie, Saulele, Vakaruosna Vėlyvuosna – Bo dar mano Martelė Nenuilsus, Nenuvargus, Geležinis Pjautuvėlis Nesudilo, Nesudilo, Alavinis Žiedelis Nerūdijo, Nerūdijo.

JaD, 128

Dieses schöne Liedchen, unzweifelhaft späterer Herkunft, zeigt den Unterschied zwischen dem Parallelismus des obenerwähnten russischen Liedes und einem litauischen noch klarer. Dort eine Zusammenstellung nach Analogie, hier nach Kontrasten, obgleich es in Wirklichkeit dasselbe Motiv ist, das bittere Leben in der Ehe. Dort verstärkt die Zusammenstellung den Eindruck, hier fällt die Kraft des Eindrucks auseinander, jeder Zweig des Liedes kann den Preis und die Selbstständigkeit beanspruchen. Weiter kann sich der Parallelismus in dieser Richtung nicht mehr entwickeln, wenn er nicht in selbstständige Zweige auseinander fallen will. Den Historikern winkt eine neue Aufgabe: die verirrten Teile des Liedes zu fangen, sie vom Staub des Weges zu reinigen und sie von neuem in den Körper, der sie hielt, einzufügen.

Damit die Litauer meine These nicht als Beleidigung verstehen, kann ich nicht umhin, bei dem folgenden Beispiel stehen zu bleiben.

Susivaržė
Kanapėlė
Su sėjiku,
Sėjikėliu:
Nesėk mane,
Sėjikėli,
Oi, kalnuose,
Molienuose:
Nebus mano
Stuomenėlio
Nė valakno,
Valaknėlio.
Tik sėk mane,
Sėjikėli,
Kloniuose,
Juodžemiuose:
Tai bus mano
Stuomenėlis,
Ir valaknas,
Valaknėlis.

Susibarė
Dukrelė
Su motule,
Su širdele:
Neduok mane,
Motule,
Už susiedo,
Už artimo:
Nebus mano
Prieigėlės
Pas motulę,
Pas širdelę.
Tik duok mane,
Motule,
O, už mylios,
O, už antros:
Tai bus mano
Prieigėlė
Pas motulę,
Pas širdelę.

JaD, 129

Es zeigt, daß auch die litauische Volkspoesie richtige epische Parallelismen kennt, die die Ausdruckstärke des russischen Parallelismus erreichen. Es ist wahr, der russische ist in seinem Parallelen feierlicher, objektiver, der litauische weicher, zarter. Aber der eine wie der andere sind weit entfernt von reiner Lyrik; bei beiden sind erzählt (wie auch im Liede „Vaikštinėjo tėvytėlis pabarėmis...“). Während der russische Parallelismus eine Zusammenstellung aus den Merkmalen der russischen Volkskunst ist, kommt das beim litauischen in dieser reinen Gestalt selten vor. Und wenn der Fall eintritt, vermag die Lyrik der Vermischung der Epik nicht entgegenzutreten.

4. DER VIELTEILIGE PARALLELISMUS

Der litauischen Volksdichtung eignet auch der vielteilige Parallelismus, wenn auch nicht in der Vollendung wie der vorwiegend epischen russischen Poesie. Z.B.

Krint medžių lapai,
Krint obuolėliai,
Krint graudžios ašarėlės.
NLV, 232

Akmuo be kraujo,
Vanduo be sparnų,
Papartis be žiedelių.
Taip ir aš jaunas,
Jauns bernužėlis
Neturiu gulovėlės.
JLD, 321

Das allgemeine Schema des vielteiligen Parallelismus ist folgendermaßen. Der vielteilige Parallelismus rührt aus der Entwicklung des zweiteiligen her, wenn sich die Parallelen allzu einseitig anhäufen und nicht von einem einzigen Objekt herrühren, sondern aus mehreren ähnlichen. Der mehrteilige Parallelismus paßt vorzüglich für die Epik, für die Lyrik ist er eine schwere Last. Wenn man den oben angeführten Parallelismus mit irgend einem typisch russischen wie z. Beispiel:

Ne svivaisia trava so bylinkoj,
Ne lastisia golubj s golubkoj,
Ne svykaisia molodec s dievicej, –

vergleicht, dann spricht der poetische Ausdruck bei weitem nicht zum Nutzen des litauischen. Auch nach der Meinung Wesselowskis ist der vielteilige Parallelismus späteren Ursprungs und geht auf die Zerstörung der Form aus. Für die litauische Volkspoesie sind folgende Formen charakteristisch:

Beauštanti aušružėlė,
Betekanti saulužėlė,
Beserganti dukrelė.

Rūpinosi motušėlė,
Rūpinosi sengalvėlė,
Kur išleisiu dukrelę.
NLV, 370

Ar šilai dujavo,
Ar laukai miglojo?
Ar vargų merguže
Uogeles rankiojo?

Ne šilai dujavo,
Ne laukai miglojo,
Tik vargo merguže
Uogeles rankiojo.
JLD, 780

Aber im ersten Fall nähern wir uns einem formalen Parallelismus und im zweiten – einem negativen.

3) Der formale Parallelismus

In der Klasse des formalen Parallelismus muß man zwei Arten desselben vereinigen. Zum ersten, wenn sich der Parallelismus nicht auf die Entsprechung der Geschehnisse, sondern auf zufällige, vorübergehende Elemente stützt. Das haben wir z. T. schon bei der Bestimmung des rhythmischen Parallelismus gesehen. Zur Vervollständigung der angeführten Beispiele mögen noch folgende Verbindungtypen erwähnt werden:

Saldus, gardus alutėlis,
Kad ir bėralėlių,
Meili mūsų giminėlė,
Kad ir siratėlių.
JLD, 510

Hier enthalten beide Teile des Parallelismus keine Handlungen.

Kukuoj gegelė,
Gied volungėlė,

Verk mano seselė,
Svečioj šalelėj.
NLV, 207

Die Parallele *kukuoti – verkti* ist allgemein bekannt. Hier wäre das Muster eines einteiligen Parallelismus, wenn nicht die Verzweigung seines ersten Teiles wäre. *Gied – giedoti* ist ein Geschehnis, das der Klage nicht entspricht. Die Verknüpfung *kukuoti – giedoti – verkti* ist rein künstlich.

Ei rumai, rumai,
Rūtų žaliumai,
Kas mano mergytės,
Jos malonumas!
JLD, 292

Hier gründet sich der Parallelismus nur auf den zufälligen Reim – *umai*.

Nuo putinėlių,
Nuo šermukšnėlių
Pagiružiai raudoni.
Nuo piktų vyrų,
Nuo girtuoklėlių
Antakučiai mėlyni.
JLD, 179

Diesem Parallelismus liegt ein Farbenvergleich zu Grunde und ein entfernter Hinweis auf eine Handlung, die „Farbcharakter" besitzt.

Oi didi, didi
Girios medeliai,
Mažas mano brolelis.
NLD, 252

Oder:

Aš išgėriau stikliukėlį,
Už save mažesnį,
Išvoliojau purvynėlį,
Už save didesnį.
JLD, 1056

Hier gründet sich der Parallelismus wiederum auf Gegensätzlichkeiten mit einer offenkundigen Schattierung von Vergleich.

Endlich die letzte Gruppe:

Per aukštus kalnus
Saulelė tekėjo.
Pakalnėj mergelė
Linelius rovė.
JLD, 1057

Wiederum eine gekünstelte Konstruktion auf Grund von Gegensätzen... des Ortes.

So pflegt es mit dem formalen Parallelismus zu gehen, wenn er seine unmittelbare Bestimmung verloren hat. Aber es geschieht, daß der zweite Teil des Parallelismus außer Acht gelassen wird, und der Parallelismus selbst sich dem Symbol nähert. Wenn irgend ein glücklicher Parallelismus allgemeinen Wert erlangt und an einen beliebigen Gemeinplatz gestellt wird, dann erweckt die Erwähnung seines ersten Teiles sogleich die Vorstellung vom zweiten, dessen Wiederholung überflüssig wird. Der erste Teil erlangt auf diese Weise Bürgerrecht und tritt in die Welt als Symbol, das seinen Inhalt erweitert, oder erlangt neue Bedeutung. So sind in der slavischen und aistischen (baltischen) Welt allgemein bekannte Formeln: der Rautenkranz gleich Jungfernschaft, Blättchen – Worte u.a. Es wird auf die litauische Volkssymbolik in einem besonderen Kapitel eingegangen werden, hier kann es also bei einer kurzen Charakteristik bleiben. Als Typen eines solchen, man kann sagen einteiligen Parallelismus, können die folgenden Beispiele dienen.

Skamba pentinėliai,
Žvengia žirgužėliai,
Dainuokiva, brolužėli,
Dainuokiva, broleli.
JLD, 786

Wenn man sich erinner, daß die ersten zwei Zeilen der Strophe jugendliche Kühnheit symbolisieren, dann erscheint der Übergang, der zum Singen des Liedes auffordert, als logische Folge der ersten beiden Zeilen. Oder:

Ant laukelių nepagadà, dárgana,
Kur aš, jaunas bernužis, pradingsiu?
JLD, 786

Nach der ersten Zeile muß das ausgelassene: *nėr kur pasidėti* oder etwas in dem Sinne hinzugedacht werden. Die Erwähnung des Unwetters im Felde symbolisiert die Einsamkeit. Oder endlich:

Ant Kalėdų daugel švenčių.
Atsiguliau viena.
Ui, ui, ui, ui,
Atsiguliau viena.

Da gaideliai negiedojo,
Lovelė sulūžo,
Ui, ui, ui, ui... u.s.w.

- - - - - - - - - - - - -

Ir išeina motynėlė
Iš aukštų svirnelių,
Ui, ui, ui, ui... u.s.w.

Rauda, verkia dukrytėlė
Močiutės nuplakta,
Ui, ui, ui, ui... u.s.w.
JLD, 1223

In diesem gewöhnlichen Liede häuft sich Symbol auf Symbol. Schon der klagende Refrain *ui, ui, ui, ui* verheißt nichts Gutes. Unter der ersten Strophe wird verstanden, daß ungeachtet des Feiertages, niemand zu Besuch gekommen ist. Und plötzlich, noch hatten die Hähne nicht gekräht, brach das Bett. Der Hahn ist in der Volkssymbolik sowohl der böse wie der gute Genius. Er verkündet den Morgen, ruft zur Arbeit, weckt die Liebenden, wenn es Zeit ist auseinander zu gehen. Und wenn das Mädchen vom Hahn spricht, bedeutet es, daß sie Besuch hat. Daß es im vorliegenden Falle wirklich so ist, erhellt daraus, daß man sie zuerst verprügelt und dann verheiratet hat („die Brüder führten die Schwester in ein fernes Land"). Mit den Worten, daß die „die Hähne nicht krähten, als das Bett zerbrach" ist stets gesagt: es war eine Gast bei ihr und was er tat ... Mehr Worte braucht das Volk nicht.

5) Der verneinende Parallelismus

Im verneinenden Parallelismus scheint es, nach einem treffenden Ausdruck Anitschkows, als ob „der Gedanke mit der Analogie der äußeren Eindrücke kämpft. Er sagt sich geradezu vom Vergleich los und richtet alle Aufmerksamkeit auf das zweite Glied[208]". Das Prinzip des verneinenden Parallelismus formuliert Wesselowskij: „Es entsteht eine zwei- oder mehrgliederige Formel, aber eine oder einzelne von ihnen werden beseitigt, um die Aufmerksamkeit auf die zu konzentrieren, bei der die Verneinung nicht gewahrt ist. Die Formel beginnt mit der Verneinung oder mit einer These, die nicht selten als Frage eingeführt wird"[209]. Der verneinende Parallelismus eignet der Volksdichtung aller mehr oder weniger entwickelten Völker; bei einzelnen wie bei den Großrussen und Litauern mehr, bei anderen, z. B. bei den Ukrainern und Deutschen weniger. In der litauischen Volksdichtung triff man die verschiedensten Formen von verneinenden Parallelismen.

a) Das erste Glied des Parallelismus wird verneint:

Ne balandžio balsas, Girios paukštytėlio, – Rūpinos mamužė Už jauną sūnelį. - - - - - - - - - - - - -	Ne dagilio balsas, Girios paukštytėlio, – Rūpinos tetužis Už jauną sūnelį. NLV, 339

Oder:

Neatverks varpai, Nei vargonėliai, Neatverks sena močiutė, –	Tik mane atverks Juoda žemelė, Kur būsiu be vargelio. NLV, 360

b) Das erste Glied des Parallelismus enthält die Behauptung, dann wird es von der Zusammenstellung mit dem zweiten Glied verneint.

O sklydur, pludur Du gaigaluku Malūno ežerėly.	Ne tuodu buvo Du gaigaluku, – Tik du baltu brolyčiu. NLV, 383

c) Der erste Teil des Parallelismus steht unter dem Zeichen einer Frage, nach der die Verneinung und Zusammenstellung vor sich geht.

Ar šiaurys pūtė?
Ar upė aptvino?
Ar Perkūnas griovė,
Ar žaibais mušė?

Ne šiaurys pūtė,
Ne upė aptvino,
Perkūns negriaudams
Su žaibais nemušė[210], –

Barzdoti vyrai,
Vyrai iš jūrių
Prie krašto leidant,
Į daržą kopiant,

Rūtas numynė,
Rožes nuskynė,
Lelijas išlakštė,
Rasužę nubraukė.
RhD, 28

Es gibt auch Varianten in dieser Gruppe. Nach der Frage fällt zuweilen die Verneinung aus und das zusammengestellte Objekt folgt sofort hinterher, wie z. B.

Ar vėjai pūtė?
Ar sodai siaudė?
Ar meirūnai lingavo,
Meirūnėliai lingavo?

Verkė brolelis,
Verkė jaunasis,
Per aslelę eidamas,
Per asložę eidamas.
JLD, 453

d) Zeitweilen wird das Verfahren, das wir in der *b* und *e* Gruppe gesehen haben, vereinigt und eine mehr komplizierte Formel gebildet. Zuerst kommt die Frage, dann die behauptende Antwort. Weiter wird die Behauptung verneint und es folgt das zusammengestellte Objekt.

Kur kukuoj gegelės
Ir lakštingalėlės?
Motinėlės svirno sode,
Obuolių sodely.

Ne gegužės balsas,
Ne lakštingalėlės.
O tai mūsų sesytėlė,
Tolumon leistoji.
NLV, 250

Zuweilen erreicht diese Formel sehr komplizierte Formen.

Auga girioj pušis
Tarp kitų pušelių,
Linksta jos šakelės

Ant kitų medelių.
Ak man Dieve, Dieve,
Kaip širdelė liūdna!
GLSt, 19

Hier ist nicht mehr die Verneinung sondern auch die Frage weggelassen und die Form aus dem menschlichen Leben hat sich nach Verlust der Vergleichspartikel in einen unmittelbaren Ausruf verwandelt.

e) Die fünfte Gruppe kann nur mit einer gewissen Gewaltanwendung zum verneinenden Parallelismus gezält werden. Besser wäre es, sie conditionell zu nennen, dann bildet der erste Teil des Parallelismus die Voraussetzung, der zweite entweder die Voraussetzung oder die Behauptung oder umgekehrt. Zum Beispiel:

Nukris lapeliai, Išsprogs ir kiti; Numirs tetušis – Kur gausiu kitą? - - - - - - - - - - - -	Nukris lapeliai, Išsprogs ir kiti; Numirs bernytis, – Kur gausiu kitą? NLV, 77

Oder:

Taip gardu gerti, kad myli,
Gražu pareiti, kad lydi.
JLD, 1024

Oder noch klarer:

Rugiai, miežiai nederės,
Kad mergelės nemylės!
JLD, 207

Schließlich wäre es nötig, solche Parallelismen in eine besondere Gruppe einzuteilen, die im ersten Teil eine Behauptung einschließen und im zweiten die behauptete Verneinung, d.h. eine Verneinung ohne Verneinungspartikel, wie z. B.

Vainiks mano kaip ir buvęs,
O bernytis – jau supuvęs.
JLD, 666

Oder:

Ir pritrūko sesytėlei Žaliųjų rūtelių.	Da netrūko motynėlei Gailių ašarėlių. NLV, 498

Oder:

Tas bijūnėlis,	Tas bernužėlis,
Tas šimtlapėlis,	Tas raitelėlis,
Ne taip skaniai kvepėjo,	Ne taip gražus žiūrėti,
Kaip jis gražiai žydėjo.	Bile meilus kalbėti.
	NLV, 110

Der letzte seiner Natur nach verneinende Parallelismus gibt sozusagen einen Vergleich im Gundrat. Womit natürlich nicht die ganze Unbegrenzheit des Parallelismus erschöpft ist.

VI. VERGLEICH UND EPITHETON

Negi rūstus augau,
Visas temylėjau,
Tik vienos tenorėjau.
LLV, 89

DIE FORMEN DES VERGLEICHES

Gewissen Vergleichsformen begegneten wir bereits im Kapitel über den Parallelismus. Im folgenden soll das Bild vollständig gemacht werden.

In der Volkspoesie müssen zwei Arten von Vergleichen unterschieden werden: der parallelisierende Vergleich und der eigentliche Vergleich.

Der erstere ist der Vergleich, der sich aus dem Parallelismus bildet, wenn er seine ursprüngliche Bedeutung eingebüßt hat, wenn das Gefühl des Unterschiedes zwischen dem Menschen und seiner Umgebungswelt bewußt geworden ist. Solche Vergleiche haben vom Parallelismus die Merkzeichen übernommen, das ihnen eine Tätigkeit zu Grunde liegt.

Als Beispiel möge das folgende Lied dienen:

Ne gegutėlė
Girioj kukuoja,
Tik sesutėlė
Klėtelėj verkia.

Hier haben wir ein Musterbeispiel von verneinendem Parallelismus. Ebenso das folgende:

Verkia seselė
Margoj klėtelėj,
Kaip gegužėlė
Girioj kukuoja.

Hier sind wir ohne unser Dazutun auf einen bewußten Vergleich gestoßen. Aber es wird weder eine Eigenschaft, noch eine Größe, noch ein Gegenstand verglichen, sondern eine Handlung, genau so, wie im ersten Beispiel diese Handlung gegenübergestellt wird. Oder im folgenden noch ein typischer Vergleich, der sich aus dem Parallelismus entwickelt hat.

Oi, aš pamačiau savo mergelę
Po dvarelį vaikščiojant,
Kaip nendrelę siūbuojant.
VC, 441

O, aš bevelyčiau
Aukštus kalnus kasti,
Nekaip savo mielą
Mylėjęs pamesti.
JLD, 541

Oder:

O, kad taip išsilgtų
Ugnis vandenėlio,
O tai ne aš mergelė
Tavęs, bernužėlio.
BLV, 5

Oder noch besser:

Veikiau skaityste
Girios lapelius,
Tik n'išardyste
Mudviejų meilužėlę.

Veikiau išsemste
Jūrių vandenėlį,
Tik n'išbandyste
Mudviejų būdužėlį.
NLV 369

Im Gegensatz zu diesen aus dem Parallelismus stammenden Vergleichen stehen die eigentlichen Vergleiche, in denen Gegenstände, Eigenschaften und Größen gegeneinandergestellt werden. Diese letzteren können auf die verschiedenste Art und Weise gebildet werden.

DIE MENGENVERGLEICHE

Zur Charakteristik der typischsten Formen mögen die folgenden Beispiele dienen:

Ne tiek nuplaukė
Jūrelių žuvelių,
Kiek mano nugrimzdo
Graudžių ašarėlių.
JLD, 961

Hier liegt offenkundig der Vergleich einer Menge vor, die in diesem Fall eine Zahl darstellt. Aber ein derartiger Vergleich kann auch qualitativen Charakter tragen, wie das folgende Beispiel zeigt:

Ne tiek aš rinkau, kiek graudžiai verkiau
Prie juodos žematės prisilenkdama.
GLSt, 7

DER QUALITATIVE VERGLEICH

Die Formel für den qualitativen Vergleich ist sehr einfach. Z.B.

Išėjo mergelė,
Balta kaip gulbelė,
O tos mergos motinėlė,
Balta kaip sniegelis.
[NLV, 393]

Die weiße Farbe der Gegenstände wird verglichen. Oder:

Prisėdo bernelis
Prie mano šalelės,
Tas smagesnis už švino kulkelę.
Prisėdo motušė
Prie mano šalelės,
Ta lengvesnė už povo plunksnelę.
NLV, 267

DIE „GEGENSTÄNDLICHEN" VERGLEICHE

Dieselbe einfache Formel zeigen auch die „gegenständlichen" Vergleiche.

Plaukai kaip karklai,
Lūpos kaip dambros,
Liemenužis kaip lankas.
JLD, 236

Obwohl auch hier wieder die Qualität der Gegenstände sichtbar ist und man die Gegenstände nicht abgesondert von Qualität und Quantität: Farbe, Form, Umfang, Zahl und dergl. – vergleichen darf, ist doch im letzten Fall die Form des Vergleiches eine andere, als in den beiden vorhergehenden Beispielen. Dort sprach sich die Qualität klar aus, aber hier wird sie nur dazu gedacht. *Mergelė balta kaip lelijėlė* – der Inhalt des Begriffs ist streng begrenzt, er erschöpft sich in der weißen Farbe. *„Plaukai kaip karklai"* – ist ein unbegrenzter Begriff, man kann sich zu diesem Vergleich sowohl die Härte der Haare wie ihre Unsauberkeit, ihre Größe u.s.w. hinzudenken. Formal haben wir es mit zwei verschiedenen Vergleichsaufnahmen zu tun. Wenn die für die letzteren Vergleiche gebrauchte Benennung *gegenständlich* auch nicht glücklich erscheint, so war es doch in jedem Falle nötig, eine Bezeichnung zu finden, die den Unterschied vom ersten Typ betont.

ZEITLICHE BEZIEHUNGEN

Um zeitliche Beziehungen auszudrücken kennt die litauische Volkspoesie folgende typische Formel:

Dar gaidužiai negiedojo,
Kaip mamužė kėlės,
Svyruodama, linguodama
Smūtna vaikštinėjo.
NLV, 205

Damit sind die Grundformen der Vergleiche erschöpft. Es können ferner noch die verschiedensten Kombinationen dieser

Grundtypen möglich sein, aber dort stoßen wiederum auf die Überreste eines zertrümmerten oder zerfallenden Parallelismus, wie das folgende populäre Tanzlied zeigt:

Sėjau rūtą, sėjau mėtą,	Dygo rūta, dygo mėta,
Sėjau lelijėlę,	Dygo lelijėlė,
Sėjau savo jaunas dienas	Dygo mano jaunos dienos
Kaip žalią rūtelę.	Kaip žalia rūtelė... u.s.w.
	Am E

Hier kommt zuerst ein Musterbeispiel von formellem Parallelismus, der sich auf das Verbum *sėjau, dygo* stützt und in keineswegs eine Handlungsanalogie zum Ausdruck bringt. Ein klares Zeichen von der Zerstörung des Parallelismus. An den Überrest der Zersetzung hängte sich der Vergleich, der indes der Erklärung und Erläuterung des Objektes nichts hilft. Als Beispiel der größten Zersetzung dieses dichterischen Mittels kann man das folgende Beispiel anführen:

O ant žolelės
Rytų raselė,
Žyd kaip aukselis,
Kaip sidabrėlis.
JLVD, 802

Der Parallelismus hat sich zum Vergleich zersetzt, der Vergleich aber hat sich zum Nachteil der Anschaulichkeit verdoppelt.

VERGLEICHSMOTIVE

Die Vergleichsmotive der litauischen Volkspoesie sind von R. van der Meulen in mustergültiger Weise einer Betrachtung unterzogen worden[211]. Der Volksdichter kann wirklich für die Vergleiche nur Gegenstände und ihre Eigenschaften benutzen, wie sie sich seinem Bewußtsein in der ihm umgebenden Welt darstellen; einer Welt, die alles umfaßt, was er sieht und hört, ißt und empfindet. Der scharfe dichterische Blick bemüht sich nicht in all den verschiedenen Formen der Dinge und Erschei-

nungen Symbole der Einheit im all zu suchen, da ihm vom all nichts trennt.

Das geliebte Mädchen vergleicht er mit Blumen und Pflanzen, Tieren und Sternen, mit allem, was da rings um ihn kreucht und fleucht. Überall findet er Ähnlichkeiten, charakteristische Züge und überträgt sie auf die Geliebte. So war es von Anfang an bei allen Völkern und so wird es bleiben, solange das Herz noch von Lebensfreude erfüllt ist.

Den litauischen Sänger packt das persönliche Leben, menschliches Erleben. Wie überhaupt in jeder Lyrik die Beschreibung von Naturerscheinungen nur ein Mittel für ein Ausdrucksmittel für die eine und die andere Stimmung ist, so trifft man auch in der litauischen Volksdichtung Beschreibungen solcher Erscheinungen nicht deshalb, daß sie für den Sänger Selbstzweck sein sollen, der wert ist, besungen zu werden, sondern sie erscheinen immer als Ausdruck irgendwelcher Übertragung und Verbundenheit mit dem menschlichen Leben.

APPOSITIONEN

Unter der Unmaße von Vergleichen gibt es eine große Anzahl, die mit Vorliebe immer wieder gebraucht werden. Man braucht von hier nur noch einen Schritt über das Volksbewußtsein hinauszugehen und man gelangt zu einer neuen dichterischen Form. Die Bindung des Vergleiches fällt und man erhält die Apposition.

Aš palikau *motynėlę,*
Kaip ant dangaus *saulužėlę,*
Kaip ant dangaus *saulužėlę.*
- - - - - - - - - - - - - - - -

Aš palikau *tėvužėlį,*
Kaip ant dangaus *mėnesėlį,*
Kaip ant dangaus *mėnesėlį.*
- - - - - - - - - - - - - - - -

Aš palikau *brolužėlį,*
Kaip ant dangaus *sietynėlį,*
Kaip ant dangaus *sietynėlį.*
- - - - - - - - - - - - - - - -

Aš palikau *sesužėlę,*
Kaip ant dangaus *žvaigždužėlę,*
Kaip ant dangaus *žvaigždužėlę.* –
- - - - - - - - - - - - - - - -

JLD, 1151

Hier haben wir die Vergleiche: *motynėlė kaip saulužėlė; tėvužėlis kaip mėnesėlis; brolužėlis kaip sietynėlis;*

Ferner besitzen wir das Lied:

\- - - - - - - - -

Išvandravojo
Visą pulkelį,
Niekur nerandu
Sau tėvutėlio.

Nakties mėnutis –
Tai *tėvutėlis,*
Šviesi saulelė –
Tai *motynėlė.*

Aukštas kryželis –
Tai *brolužėlis,*
Aušros žvaigždelė –
Tai *sesutėlė.*

GLSt, 12

Im folgenden Liede sehen wir die Übergangstufe:

Ąžuolo kryželis –
Tai mano tėvelis,
Juoda žemelė –
Mano motynėlė,
Grabo lentelė –
Mano sesutėlė.

NLV 274

Das Vergleichspartikel *kaip* oder *tai* ist ganz verschwunden und man erhält:

\- - - - - - - -

Saulė motušė,
Saulė motušė
Kraitelį krovė.

Žvaigždė sesutė,
Žvaigždė sesutė
Suole sėdėjo.

Mėnuo tetužis,
Mėnuo tetužis
Dalelę skyrė.

Sietyns brolelis,
Sietyns brolelis
Lauku lydėjo.

JLD, 1252

Mag auch R. van der Meulen glauben, daß der Kreis des obenzitierten Liedes Überreste alten animistischen Glaubens bewahrt hat und nicht an der Festigkeit der mythologischen Liederklärung zweifeln läßt, so hindert uns das doch in keiner Weise, im vorliegenden Fall ein Entwicklungsmoment im Stil des

litauischen Volksliedes zu sehen: vom Parallelismus über den Vergleich zur Apposition. Dies hier ist selbstverständlich die einfachste Form der Apposition. Obwohl man sie in der litauischen Volksdichtung recht häufig trifft, erreicht sie doch nicht die große Formverschiedenheit, wie wir sie beim Parallelismus beobachten konnten. Wenn das Objekt oder die Apposition oder beide von Bestimmungsworten begleitet sind, dann spricht das noch nicht für einen Aufwand, den sie treiben. Wenn man *mergytė, baltoji gulbelė* trifft oder *mano bernužėli, baltas dobilėli*, oder *močiute širdele* und ähnliches, dann ist das nur ein Tropfen im Meer. Vielleicht muß man die im Gegensatz zur großrussischen so armselige Entwicklung der Apposition in der litauischen Dichtung mit der Natur der litauischen Sprache, in der das bestimmende Wort vor das bestimmte Wort gestellt wird, erklären oder andererseits mit dem lyrischen Charakter der litauischen Dichtung? Wie denn auch sein mag, auf jeden Fall tritt auf dem Entwicklungsweg der Volksstilistik das Epitheton in die erste Reihe, in dem es die langen Entwicklungsstationen abschließt.

DAS EPITHETON

Das Epitheton ist an und für sich ein qualitatives Merkmal eines Gegenstandes, das um der größeren Bildhaftigkeit wegen an seinen Namen angefügt wird. „Wie oft mag das Volkslied seinen Helden einen König nennen, von Königinnen und Königskindern singen, während die Helden des wirklichen Vorganges gewöhnliche, ungekrönte Sterbliche waren. Das Volk liebt es, seine Phantasie an Fürstenhöfen spazieren zu führen. Es hat die naive Freude des Kindes an allem, was glänzt", – ruft Heinrich Morf aus, indem er sich die Liebe der Volksdichtung zur Farbigkeit zu erklären bemüht[212]. Als ob er diesen Gedanken hätte rechtfertigen wollen, bemerkt A.A. Potebnia: „Auf allen Entwicklungsstufen braucht das Bedürfnis nach Glück, Glanz und Machtbefriedigung und sei es auch nur im Traum. Nichts ist mehr im Stande, diesen Durst für einige Zeit zu stillen,

als ein Lied... Je weiter man in die alten Zeiten zurückgeht, desto gebräuchlicher und fester ist der Glaube an die Fähigkeit des Wortes allein durch sein Erscheinen das hervorzubringen, was mit ihm bezeichnet werden soll"[213]. Augenscheinlich ist es das Los der Wahrheit auch aus dieser einfachen Erscheinung zu verschwinden, weil das Volk in allen Zeiten und Gegenden es liebt, seine besungenen Objekte mit schmückenden Beiworte zu versehen, die sich durch Glanz, Pracht und Leuchtkraft auszeichnen und die Vorstellung des Volkes vom Guten und Schönen, vom Wahren und Ehrbaren und ihren Antithesen aufnehmen.

DIE FORMEN DES EPITHETON

Man kann zwei Entstehungsarten von Epitheta unterscheiden. Einmal, wenn es die angebliche Bedeutung eines Wortes wieder erneuert und zum zweiten, wenn es irgend eine charakteristische Eigenschaft des Gegenstandes unterstreicht. Das erste sind die tautologischen Epitheta, denn „sowohl das Adjektivum wie das Substantivum drücken ein und dieselbe Idee des Lichtes und des Glanzes aus, wodurch bei ihrer Zusammenstellung auch nicht das Bewußtsein von ihrer alten Identität ausgedrückt werden konnte"[214]. Die zweite Art sind die erläuternden Epitheta: „sie bilden ein Merkmal, das sich entweder für das Wesen des Gegenstandes hält oder ihn charakterisiert nach praktischen Gesichtspunkten und idealer Vollkommenheit hin[215].

Sehr beliebt sind in der litauischen Volksdichtung z. B. folgende Epitheta: *jaunoji mergelė, jaunasai bernelis, senoji močiutė, raudona saulužė, geltonas aukselis, žalioji rūtelė*, u.s.w. Das ist nichts anderes als Tautologie. Wenn es heißt *bernelis, mergelė,* versteht es sich von selbst, daß sie jung sind[216]. Wenn man sagt *rūtelė*, dann pflegt sie nicht von einer anderen Farbe zu sein, sie kann nur verwelkt sein oder nicht. Wenn die Raute verwelkt ist, dann läßt sich die Volkspoesie über ihre Farbe nicht mehr weiter aus. Aber bei *raudona saulužė, geltonas aukselis* kann es

sowohl so als anders erklärt sein. Wenn man in diesem Fall *raudona, geltonas*, oder *baltoji gulbelė, baltoji* als Ausdruck eines Wesensmerkmals annimmt, dann ist doch noch zu betonen, daß eine solche Wesenheit relativ ist. Epitheta solcher Art dienen gleichsam als Übergangsstufe von den tautologischen zu den erläuternden.

Vor einigen Jahrzehnten hat schon J. Basanius-Basanavičius die Aufmerksamkeit auf die Vorliebe für Gold und Silber in den litauischen Volksliedern gelenkt[217], d.h. für die Unmenge von Epitheta, die die Eigenschaften dieser Metalle zum Ausdruck bringen. *Aukso padkavatės, sidabro našteliai, deimanto langeliai, sidabro kardeliai, aukso kilpynėlė, sidabro lenciūgėliai* u.s.w. Dasselbe treffen wir auch in den russischen, serbischen und anderen Volksliedern. Vielleicht weisen solche Epitheta tatsächlich auf ein ersehntes Ideal. Andere Epitheta tragen einen rein ethnischen Charakter. Zum Beispiel, ist die Haarfarbe der homerischen Helden blond, in der mittelalterlichen Dichtung des Westens goldglänzend, in der russischen rötlichblond, in der litauischen Dichtung aber *geltonas kaselės*. Gelb ist für den *Dainos-sänger* die ideale Haarfarbe.

STÄNDIGE EPITHETA

Eine Untersuchung der Volksdichtung kann unter keinen Umständen an den sogenannten „ständigen Epitheta" vorübergehen, die ohne Zweifel späteren Ursprungs sind. „Das Epitheton ist seinem Wesen nach genau so einseitig wie das Wort, es erscheint als Deuter des Gegenstandes, verallgemeinert einen beliebigen von ihm hervorgerufenen Eindruck wie ein Substantivum, aber schließt nicht andere ähnliche Definitionen aus"[218]. Auch in der litauischen Volksdichtung kann man noch verschiedene Epitheta finden, die einen und denselben Gegenstand begleiten. Z.B. trifft man für *motušė* folgende Epitheta: *mylimoji, senoji, geroji, sengalvėlė, garbužėlė, užtarytojėlė, linguonėlė, augintojėlė* u.s.w. Das beliebteste von ihnen ist indes *senoji*. Für andere

Namen würde es sogar schwer ein beliebtes Epitheton zu zeigen. Man singt auch: *šėmos smiltelės, aukso smiltelės, palšos smiltelės* u.s.w.

Wesselowskij bemerkt richtig, daß „andere Epitheta aus demselben Grund gefielen, aus welchem auch das eine und das andere Lied gesungen wurde, und mit ihm auch seine Bilder – und Wortschatz"[219]. Die Epitheta, die auf solche Weise festen Fuß faßten, waren gleichsam versteinert, gefroren. Der Sänger hielt sich an die genau festgelegte Bedeutung des Epithetons und begann es zu gebrauchen, wo und wie es grade kam. Ein Beispiel dafür sind die beliebten Epitheta: *žalias* und *baltas*. Wenn man sagt *žalia rūtelė, žalia lankelė, žalias šienelis, žalias kaspinėlis, žalia pušelė* u.s.w. – ist der logische Gedankengang selbstverständlich. Dasselbe ist auch bei Epitheta zu beobachten, die einen mehr zusammengesetzten und methaphorischen Charakter tragen, wie: *žali maureliai, žalio vario / žalvaris – Messing / varteliai, žalio rašto žiurstelis.* u. s. w.

Dann trifft man in den Liedern noch häufig *žalias vynas*. Hier ist die Konfusion offensichtlich. Das Merkmal *žalias* ist nicht von der Weinrebe, die ja in Wirklichkeit grün ist und von der der litauische Sänger gar keinen Begriff hat, sie auch niemals erwähnt, auf den Wein übertragen worden, sondern augenscheinlich von *žalias lynas* dank dem Gleichlaut *lynas – vynas*. Wenn trotz alledem *žalias vynas* noch ein konkretes Bild ist, dann kann man das von *žalias staližis, žalias pavartėlis* nicht sagen. Hier klärt das Epitheton nicht nur den Begriff, sondern es verwirrt ihn. Was das Epitheton *baltas* anbetrifft, kann man getrost mit A.A. Potebnia übereinstimmen, daß „*baltas* die Bedeutung rechtschaffen, gut bedeutet, weil es Z. B. auch weiß bedeutet"[220].

Mag es so sein. In der litauischen und slavischen Welt ist es jedenfalls ein sehr abgenütztes Epitheton: *balta gulbelė, balta seselė, balta drobelė, balta motušėlė, balta aušrelė, baltas brolelis, balta obelėlė*... und so geht es zahllos fort. Das hat alles seine innere Berechtigung. Gerechtfertigt ist das Epitheton *baltas* auch in dem folgenden Ausdruck:

Ten nugrindo didžius tiltus
Baltųjų brolelių.
NLV, 23

Aber:

Aš viens sūnelis pas tėvelį,
Kaip darže *baltas diemedelis.*
JLD, 829

Wie kann man *diemedėlis* (Gottesbaum) mit „weiß" bezeichnen, wenn all seine zarte Schönheit, seine ganze symbolische Bedeutung in seinem Grün eingeschlossen ist? Hier ist *baltas* wiederum von seiner eigentlichen Bedeutung abgekommen. Solcher Art ist das ständige Epitheton eine weit spätere Erscheinung im Vergleich zum tautologischen Epitheton oder zu der ursprünglichen Form des erläuternden. Die Entwicklung des Epithetons in der litauischen Volksdichtung ist auf der Stufe des ständigen Epithetons nicht stehen geblieben. Es ist unnötig, sich über derartige Epitheta auszulassen wie *suvertiniai languželiai, pakazackasis žirgas, patureckasis balnas, muštinis doleružis, kaltinis pinigužis,* welche dank ihrer abgeleiteten Bedeutung hart an die Grenze der Poesie streifen und überhaupt dem Charakter der litauischen Volksdichtung widersprechen.

METAPHORISCHE UND ZUSAMMENGESETZTE EPITHETA

Es ist schwer, zeitlich zu bestimmen ob das ständige oder das metaphorische Epitheton ursprünglicher ist, aber es besteht kein Zweifel, daß auch das metaphorische Epitheton die Vollendung eines gewissen Schaffensprozesses darstellt. *Geltonos kasos, skaistūs veideliai, liemenužis patogus* (NLV, 215) wird in einem Lied von einem Mädchen gesagt. Hier ist *skaistus* das gewöhnliche erläuternde Epitheton.

Abu mudu broliai,
Abu mudu tokiu,
Abu mudu *bėrus žirgus,*
Abu *skaistveidėlius.*
NLV, 293

Die Liebe eines jungen Mannes zu seinem Roß ist so groß, daß er nicht nur seinen Kopf mit einem Gesicht vergleicht, sondern ihm sogar Züge von mädchenhafter Schönheit andichtet! Oder:

Juods vainikėlis,
Gelsvos kaselės,
Žalio rašto žiurstelis.
NLV, 106

Der Kranz ist natürlich aus einer grünen Raute geflochten; sie ist so grün, so saftig, so sorgfältig gepflegt, daß sie fast in einem prachtvollen Schwarz erscheint. Es kommt sogar vor: *graudžiančios girelės, žalieji tinkleliai, aukso kvietkelė, vargų dienelė, rūtų kaselė, šventas vakarėlis, meilingoji širdužė...* Sie konnten sich nur auf dem Wege einer ganzen Reiche von Übertragungen und Abstraktionen bilden.

Wie bei andern Völkern, so kommt auch in der litauischen Volksdichtung das gesungene Epitheton nicht nur einzeln, sondern zusammengesetzt vor, z. B. *susišniūruočiau, kad graži laiba būčiau; bernužėlis, baltas gražus dobilėlis; jūrių – marių žuvelės* u.s.w.

Allerdings kommen die zusammengesetzten Epitheta nicht sehr häufig in der litauischen Volksdichtung vor. Sie ist in dieser Beziehung bedeutend ärmer als wie die russische, deutsche und altfranzösische Poesie. Etwas mehr entwickelt sind die zusammengesetzten Epitheta, die Reduktionen von Definitionen und Vergleichen sind und beschreibenden Charakter tragen, wenn man sich so ausdrücken darf. Z.B. *žvejų mergatė pajuodakatė; skaistveidėlė merguželė; margaplunksnė gegutėlė; storalūpiai, retadančiai svotai; ilgakaklis uzbonėlis; trumpakojis kieliškėlis; vivingrieji rašteliai; striukabukaburnis svainiukas...* u.s.w. Die zusammengesetzten Epitheta sind eine Erscheinung späterer Zeit, als der Volkssänger bereits nicht mehr „wie ein Vogel" sang, sondern seine dichterischen Produkte mit Überlegung abfaßte. Durch dieselben Merkmale zeichnen sich auch beschreibende Epitheta aus, die eine Menge methaphorischen Materials in sich schließen.

Po mano vartais
Upužė teka
Saldžiojo rynčvynelio.
Po tavo vartais
Tek *šaltinatis*
Graudžiųjų ašarėlių.
NLV, 150

Als höchste Stufe der Entwicklung des Epitheton muß man den Moment ansehen, wenn es an Stelle des Gattungsnamens tritt und wir die Form einer *pars pro toto* erhalten.

Kaklelis gerti nori,
Dantys į kaulą sudžiūvo.
NLV, 322

Endlich darf man wohl behaupten, daß die litauische Volkspoesie nicht die Epitheta kennt, die Wesselowskij mit synkretische bezeichnet und folgendermaßen definiert: „Epitheta welche dem Ineinanderfließen der Empfangsgefühle entsprechen, die der ursprüngliche Mensch nicht selten mit einem und demselben lingvistischen Exponenten ausdrückte".

Wenn man einen Blick auf die Qualität und Quantität der Epitheta in der litauischen Volkspoesie wirft, möchte es einem scheinen, daß die zeitlichen ersten Epitheta die einfachen, erklärenden gewesen sind und die erklärenden, welche in die Metapher übergangen sind. Das System der Aufnahmegefühle im litauischen Volksbewußtsein ist zu unmittelbar, als daß es sich bis zu solch übertriebenen Formen, wie das synkretische Epitheton, verstiegen hätte. Der Parallelismus, der Vergleich, das Epitheton und ihre Ableitungen, die Metapher, Personifizierung und Hyperbel – sind ein Teil des primitiven Menschen und aus dem seiner Träume und Phantasien entsprossen.

VII. DIE METAPHERISCHEN FORMELN

Baltam grabe begulėsi,
Žemės žiedu bežydėsi.
JLD, 199

DIE METAPHER

Es ist heute schwer zu entscheiden, wer von beiden zeitlich das erste ist: der Parallelismus oder die Metapher. Wenn die Metapher dem Parallelismus an Alter nachsteht, wenn sie weit entfernt ist von seiner herben Einfachheit, Gleichmäßigkeit und Getragenheit, so ist sie doch dafür zarter und weicher, kapriziöser, schwungvoller und seelenhafter.

Die Metapher ist die Frucht einer späteren Zeit, als das Volksbewußtsein, klar die Verschiedenheit und Identität der Dinge und Eindrücke auseinanderhielt, als die Volkspoesie bereits über gewisse Traditionen verfügte. Die Metapher erscheint als das Produkt der Gegenüberstellung, des Vergleiches, der Abstraktion, der Übertragung. Z.T. haben wir das schon an dem metaphorischen Epitheton sehen können.

Pas mus kalneliai
Aloviniai,
O akmenėliai
Sidabriniai.

Teka upelė
Žalio vyno,
Iš kraštų teiso
Žali šilkai.

O akmenėliai
Sidabriniai,
Teka upelė
Žalio vyno.

Iš kraštų teiso
Žali šilkai,
Iš viduries verčias
Balti perlai...
Šimt, I

Dieses schöne Bruchstück ist auch in technischer Beziehung interessant. In den ersten beiden Strophen wird jedes Objekt von bildhaften, metaphorischen Epitheten begleitet (*žalio vyno upė*) in den beiden anderen jedoch herrscht die reine Metapher vor. *Iš kraštų teiso žali šilkai* sind Kräuter oder buschige Trauerweiden, ähnlich der grünen Seide; *iš viduries verčias balti perlai*

sind weiße Sandkörnchen oder Steinchen oder lustige Wasserblasen, die weißen Perlen ähneln. Die sind offensichtliche Folgen des Vergleiches: das [zu] vergleichende Objekt fiel aus und seinen Platz nahm das vergleichende ein. Die Genauigkeit des Vergleiches wurde in Mitleidenschaft gezogen und verging. An seine Stelle trat die Metapher.

Tu, mergyte mano,
Tu, jaunoji mano,
Pažadėjai iš *meilatės*
Marškinačius siūti.
RhD, 74

Meilatės marškinačiai ist fast synkretisches Epitheton. Nur ist *meilatės* nicht im epithetischen Sinne gebräuchlich. Bei weiterer Entwicklung, kann die Zusammenstellung Gefallen erwecken und ein selbständiges Leben beginnen, aber hier ist sie noch weit von dieser Ableitung entfernt, hier ist sie nur Metapher, wenn auch eine kompliziertere, als im ersten Beispiel, da sie hier nicht nur das Produkt eines Vergleiches, sondern auch einer Abstraktion und Übertragung ist.

Baltam grabe begulėsi,
Žemės žiedu bežydėsi.
JLD, 199

Eine doppelte Metapher: *žemės žiedas* – ist ein metaphorisches Epitheton. Der Tote blüht wie eine Erdblume – das ist aber doch bereits eine synkretische Metapher. *Neduok žirgačiui įsišaknyti* (RhD, 56) bedeutet, laß das Pferd nicht so lange stehen, daß es am Boden anwächst, oder:

Neduok stiklinei
Rankoj stovėti,
Pradės stiklinė
Rankoj žydėti.
NLV, 479

Stiklinė žydi ist eine Metapher, die aus der Abstraktion und Übertragung zustande gekommen ist. Ferner:

Neduok, brolyti,
Taurei žydėti,
Neduok taurelei
Žaliai lapioti.
RhD, 80

Die Metapher *taurei žydėti* verbirgt sich nicht nur nicht, d.h. sie ist bereits ein gebräuchliches Symbol, sondern sie hat im Gegenteil verdünnt zu *žaliai lapoti*, so daß die Kraft des Eindruckes geschwächt wird und die Bildhaftigkeit verwirrt wird. Womit dargetan wird, daß dieser Konstruktion eine andere, mehr klare vorangehen muß.

Kalbėsiva kalbatę,
Dūmosiva dūmatę,
Kur srovė pilniausia,
Kur meilė meiliausia.
NLV, 146

Sowohl in der Konstruktion wie in der Komposition finden wir offenkundige Spuren von Parallelismus. Aber es ist Parallelismus – von einer Gegenüberstellung der Handlung ist nichts zu spüren und das Bild zu metaphorisch.

Jūrės maružėlės –
Žalios giružėlės –
N'išbandytos naktelės.
JLD, 266

Hier sind weniger Spuren von Parallelismus zu bemerken. Hier lag augenscheinlich ein der Form nach verneinender Parallelismus zu Grunde, dem Sinne nach bejahend und vielgliederig. Bei den ersten beiden Gliedern ist die Verneinung und die Handlung verschwunden, beim dritten hat sich die Handlung der metaphorischen Form angepaßt.

Aušta aušrelė
Į rūtų daržą,
Teka saulelė
Į lelijėlę.
JLD, 188

Hier haben wir es offensichtlich mit einem vielgliedrigen Parallelismus zu tun, in dem eine Form aus dem menschlichen Leben aufging, wodurch sich die Glieder noch mehr dem metaphorischen Charakter näherten.

DIE INHALTSFORMEN DER METAPHER

Bald tragen die Metaphern einen deskriptiven, sogar erzählenden Charakter, bald gehen sie wieder zur Einfachheit und Unmittelbarkeit zurück und bald grenzen sie an Allegorien.

Kai jis jojo per laukytį,
Laukužis mirgėjo,
Kai užmynė akmenėlį,
Ugnužė žėrėjo.
RhD, 64

Oder:

O tik išdygo
Žalia rūtelė
Aukselio viršūnėle.
JLD, 999

Eine bescheidene deskriptive Metapher:

Tas vainikėlis
Žalių rūtelių –
Jis *nugulėjo*
Mano galvelę.
JLD, 857

Die Metapher geht hier in die Symbolik über, und in eine sehr glückliche?

Garbės mamuže mano,
Rasužę pasiklosiu,
Migluže užsiklosiu.
RhD, 52

Oder:

Peludėj gimiau
Šalinėj augau,
Už vėjo nutekėjau.
JLD, 838a

Oder:

Būč atsilenkius
Saulelės lanksmu,
Aušrelės pazarėle.
JLD, 931

Die typische erzählende Metapher. Und hier steht sie in enger Gemeinschaft mit der Allegorie.

Svirno durys netašytos,
Ir langeliai nuo lentelių;
Durys nešė obuolėlius
Ir langeliai riešutėlius.
LDA, 7

Der Sinn dieser Worte wird aufgedeckt, wenn man sich erinnert, daß so eine junge Frau auf die Vorwürfe ihres Mannes antwortet, der sie schielt, weil sie so lange schläft und er Äpfel und Nüsse bei ihr gefunden hat... Es ist wirklich schwer für eine derartige Szene eine zartere Form auszudenken.

Von hier bis zum hyperbolischen Motiv ist nur ein Schritt.

Iš ko sulinko
Aukštasis kalnelis?
Tai mano sądūsėliai.

Iš ko patvino
Šis ežeratis?
Tai mano ašarėlės.
NLV, 274

DIE HYPERBEL

Die Hyperbel hat einen schlechten Ruf. Man sagt, daß sie kein Leben mehr habe, daß sie schlechte Träume herbeiführt, daß sie das dichterische Element des Verses vergiftet. Das mag für die „Kunstpoesie" dahingestellt sein, in dem dichterischen Schaffen des Volkes ist sie jedenfalls makellos, frisch und unberührt.

Numyniau takelį
Ją belankydamas,
Išsėmiau upužę
Tik bežangstydamas.
RhD, 15

Wie kann man hier Alter und Hinfälligkeit vorwerfen.
Oder:

Ir nustovėjom kalne duobatę,
Ir pakilnėjom uosies tvoratę;
Ir pakilnėjom uosies tvoratę –
Nėra kai nėra muma brolačio.
\- - - - - - - - - - - - - - - - -
Devynias upes plaukte perplaukiau,
O šią dešimtą nerte pernėriau.
RhD, 37

Die metaphorische Hyperbel bedarf keiner Rechtfertigung.
Interessant ist die folgende metaphorische Konstruktion:

Kaip ant lauko raselė,
Kaip ant manęs miglelė,
Toks bernužio būdelis.
NLV, 45

Das Roß antwortet dem Mädchen, das nach dem Charakter des Reiters fragt. Symbol auf Symbol, Parallelismus, der sich zum Vergleich entwickelt, ein Vergleich, der sich bis zur Form des Parallelismus hin auswächst und als Resultat eine Metapher, die den Inhalt außer Acht läßt.

PERSONIFIZIERUNG

Jeder Volkspoesie ist die Personifizierung eigen. Wenn man bei der Entwicklung des Parallelismus als dichterische Form die Gegenüberstellung der Handlung beobachten konnte, dann war auch in dieser Gegenüberstellung der Anfang der Personifizierung zu sehen. Man möchte zu denen neigen, die annehmen, daß die Personifizierung etwas jünger ist als der Parallelismus, daß sie in dem Augenblick der Bewußtseinsentwicklung eintrat, als der Mensch den Unterschied der Dinge und Erscheinungen fühlte und Feld und Wald mit Göttern und den dichterischen Gestalten seines Bewußtseins zu bevölkern begann. Uns interessiert hier nur, daß die Personifikation in den litauischen Volksliedern einen beachtenswerten Platz einnimmt und trotz

allen Gegenreden künstlerisch ebenso berechtigt ist wie die anderen Darstellungsmittel. In der Volksdichtung hat sie eben andere Verpflichtungen zu erfüllen wie in der „Kunstpoesie" und gebraucht andere Grundsätze.

Die Hellenen, alten Germanen, Normanen, Finnen – bevölkerten alle Winkel der Natur mit Geistern und Dämonen und verliehen ihnen mit Hilfe der Verallgemeinerung und Personifikation [die] erhabenen, unvergleichlichen Formen, die die Zeiten nicht auszulöschen vermocht haben. Die litauische Volksdichtung gelange nicht bis zur Verallgemeinerung von Personifizierungen. Es ist wahr, Kolberg warf den Gedanken ein, daß die litauischen mythologischen Lieder als Fragmente eines größeren Epos erscheinen[222], aber er denkt nicht daran, ihn zu beweisen: es steht frei ihm Glauben zu schenken oder zu zweifeln.

Die Personifizierungen sind ungeachtet der großen Menge, mit der sie in der litauischen Volkspoesie vertreten sind, doch hinsichtlich ihrer Konstruktion sehr primitiv. Der Baum spricht, der Stein weint, Perkun donnert in wilder Wut, die Sonne liebkost mit warmen Strahlen wie eine zärtliche Mutter, die graue Erde lehrt irdische Weisheit. Und so fort. Wenn die Dichter aller Zeiten und Völker nicht ähnliches gemacht hätten, Dichter, die oft an nichts glauben, dann könnte man mit R. van der Meulen übereinstimmen, daß die Personifizierungen Reste alten animistischen Glaubens darstellen. Aber die „Kunstdichtung" widerlegt dieses. Wodurch unterscheidet sich der Volksänger, wenn er singt:

> Atpūsk, vėjeli,
> Svirno dureles.
> JLD, 713

z. B. von Balmont, der singt:

> Gordyj Jurgis, ty pochitil
> Veter, veter u menia!
>
> Stolzer Jurgis, du entführst mir
> Meinen Wind, nimmst mir ihn fort!

Oder noch besser:

O, neviernyj! Veter, veter!	Treüloses Wesen, Wind!
Ty ne pomniš ničevo!	Wahrst an nichts Erinnerung!
Daj i mnie zabvenja, veter!	Gib auch mir Vergeßen, Wind!
Daj stremlenja tvojego!	Gib mir deines Brausens Schwung!

und keiner klagt deswegen Balmont des Heidentums an. In dieser Beziehung verdient die litauische Volkspoesie weder Vorwurf noch Tadel, sondern nur den Beweis, daß es klüger wäre in ihren Personifikationen die dichterische Methode zu sehen. Zum Beispiel geht ein Mädchen, das ihren Kranz verloren hat, in den Garten:

O kai pravėriau
Naujas daržo dureles,
Visos rūtelės,
Kaip viena drebėjo.

Kur mudu stovėjova,
Ten žemelė drebėjo,
Kur mudu vaikščiojova,
Ten žolelė nežėlė.
JLD, 943

Das ist eine sehr schöne Personifikation, aber nicht mehr. Die Form ist schon nicht mehr so primitiv, daß sie eine wirkliche Tradition beweist. Oder auch:

Aš paprašyčiau
Jaunų brolelių,
Kad sumindžiotų
Mano vargelį.

Kad sumindžiotų
Mano vargelį,
Kad sukapotų
Šviesiais kardeliais.

Mindžiot mindžiojo,
Kardais kapojo,
Mano vargelis
Nieko nebojo.

Lapais lapojo,
Šakoms šakojo,
Mano vargelis
Nieko nebojo.
JLD, 216

Wenn Baltrušaitis Balmont den Wind entführen konnte, dann kann der Volkssänger auch Unfälle mit dem Säbel weghauen. Das ist eine metaphorische Konstruktion des personifizierenden Typus. Es möchte überflüssig sein, hier noch einmal die Beispiele von Unterhaltungen zwischen Jüngling und Roß, Mädchen und Blumen uns anzuführen.

DIE INHALTSFORMEN DER PERSONIFIKATION

Zwischen den personifizierten Objekten muß man die aktive und passive unterscheiden. Die passiven sind solche, die kein selbständiges Leben führen, die im Notfalle der Handlung Platz machen und nach dem Willen des Sängers zum Unterstreichen oder Verdunkeln dieser oder jener Stimmung dienen.

O mums begirdant
Bėruosius žirgelius,
Panėrė lydekėlė.
 – O tu lydekėle,
 Margoji žuvele,
 Parodyk mums kelelį.

– O, kad aš galėčiau,
Su jumis kalbėčiau,
Parodyčiau kelelį.
 O kai prijosit
 Uošvelio dvarelį,
 Sustokit prie vartelių.

JSVD, 260

Jünglinge gingen auf die Brautschau, ein Hecht tauchte unter, und begannen eine Unterhaltung. Die Jünglinge gingen weiter – das Lied wird fortgesetzt, vom Hecht ist keine Spur mehr da. Die Personifizierung des Rosses ist ungeachtet aller ihrer Initiative und ihres Eifers auch passiver Natur. Sie bildet keine selbständige Handlung, steht immer im Dienste anderer, und, was die Hauptsache ist, sie ist die gewichtigste Handhabe für den Sänger, um seine Gedanken auszudrücken. Die passive Personifizierung ist ein Mittel der Lyrik. Solche Personifizierungen gibt es in der litauischen Volksdichtung eine eindrückende Menge.

Po kleveliu šaltinatis,
Čystas vandenatis,
Kur ateit Saulės Dukrytės
Anksti burną praustis;
 Prie klevelio šaltinačio
 Ėjau burną praustis,
 Man beprausiant baltą burną
 Nuploviau žiedatį.

O ir atėjo Dievo Sūnyčiai
Su šilkų tinkleliais,
Ir žvejavo mano žiedatį
Iš vandens gilumos.
 O ir atjojo jauns bernytis
 Ant bėro žirgačio,
 O tas bėrasis žirgatis
 Aukso padkavatėms... u.s.w.

RhD, 48

Saulės dukrytės, Dievo sūnyčiai haben mit dem Lied überhauptkeine innere Verbindung. *Saulės Dukrytės, Dievo Sūnyčiai*

führen ein gewisses verallgemeinerndes, angenommenes Dasein unter den Objekten und Traditionen. Oder weiter das bekannte Lied:

Mėnuo Saulužę vedė
Pirmą pavasarėlį.
Saulužė anksti kėlės,
Mėnužis atsiskyrė.
Mėnuo viens vaikštinėjo,
Aušrinę pamylėjo.

Perkūns, didei supykęs,
Jį kardu perdalijo.
– Ko Saulužės atsiskyrei?
Aušrinę pamylėjai?
Viens naktį vaikštinėjai?
RhD, 27

Die personifizierten Wesen handeln selbständig, auf eigene Furcht und Gefahr. Der Stil ist streng episch. Solcher völlig erhaltener Personifizierung gibt es wenig. Viel häufiger trifft man versprengte Bruchstücke, wie es in dem vorangehenden der Fall war. Die Wurzeln reichen unbedingt bis in die graue Vorzeit zurück. Es gibt auch aktive Personifizierungen, die einen neueren Typ darstellen, wie z. B.

Atvažiavo meška
Su alučio bačka,
O vilkeliui nabagėliui
Svodbelą pakelti.
Ežys į piršlius,
Lapė į svočias,
O kiškelis nabagėlis –
Tur jis važnyčioti.

Šeškas alų darė,
Žvirblis misą maišė,
Gegužėlė nabagėlė
Apynių parnešė.
Jaut's malkas kapoj,
Šuo puodus mazgoj,
Katinėlis nabagėlis
Mėselės medžioj.
RhD, 20

Hier dient die aktive Personifizierung einem leichten Humor. Wenn man die beiden zuletzt angeführten Lieder mit anderen zusammenhält, dann fällt einem als erstes ihr epischer Charakter auf. Aber wieviel Faktoren mußte der litauische Sänger mobilmachen, um den epischen Charakter zu erhalten. Von Epitheton und anderem Zierrat braucht gar nicht geredet zu werden. Wie wortkarg ist er. Der litauische Volkssänger ist nicht imstande, episch zu beschreiben oder zu erzählen. Sobald er irgendein Thema beginnt, sofort fällt er wieder in die Lyrik zurück. Zum Beispiel:

Aušrinė svodbą kėlė,
Perkūns pro vartus įjojo,
Ąžuolą žalią parmušė.
Ažuolo kraujs varvėdams
Apšlakstė mano drabužius,
Apšlakstė vainikėlį.

Saulės dukrytė verkiant
Surinko tris metelius,
Pavytusius lapelius.
O kur, mamyte mano,
Drabužius išmazgosiu,
Kur kraują plausiu?

Dukryte mano jaunoji,
Eik pas ežeratį,
Kur tek devynios upatės. U.s.w.
RhD, 62

Dies Lied, das allen Forschern bekannt ist, ist ohne Zweifel alt. Es beginnt durchaus episch, aber sobald die Metaphoren anfangen, ist alles auf einmal in Lyrik aufgelöst. Das als Zufall erklären wäre kurzsichtig. Bei solcher seelischen Prädisposition eines Volkes zur Lyrik darf man wohl etwas unschlüssig sein über die Richtigkeit des von Kolberg Vorgeschlagenen.

Um die Charakteristik von den metaphorischen Konstruktionen vollständig zu machen muß man noch die metaphorische Negation Erwähnung tun, die in der deutschen Dichtung so weit verbreitet ist.

O kada sugrįšim
Iš vengrųjų žemės? –

wird im Lied gefragt. Anstatt zu antworten „niemals" wird gesungen:

Kai išdygs kolačiai,
Žels ir akmenačiai,
Ant jūrių medačiai.
RhD, 11

Oder statt „niemals" sagt man auch:

Aš tave parvesiu
Kitą rudenėlį,
Kai žydės, kai žibės
Balti akmenėliai,
Kad suklės gluosnely
Raudonos uogelės... u.s.w.
NLV, 149

Es gibt noch eine einzige Gruppe von Liedern, die zwar nicht

sehr zahlreich ist, aber dafür die Metapher nicht bloß als poetisches Mittel, sondern als Ziel gebraucht.

> Ei, tetuž, tetuž,
> Tetuži mano,
> Tai dailią, tai gražią
> Mergytę gavau.
> O kad ji verpė
> Gelsvuosius linužėlius –
> Be vindo,
> Be špūlės,
> Be prievarpstėlės.
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> O kad ji audė
> Man plonas drobužėles –
> Be muštuvų,
> Be nyčių,
> Be šaudyklėlės,
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> O kad ji man siuvo
> Plonos drobės marškinėlius –
> Be vaško,
> Be siūlo,
> Be adatužės.
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> O, kad ji man skalbė
> Tuos plonos drobės marškinužėlius –
> Be šarmo,
> Be muilo,
> Be kultuvėlės.
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> O kad ji man džiovino
> Tuos plonos drobės marškinužėlius –
> Be saulės,
> Be vėjo,
> Be debesužių.
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> O kad aš dėvėjau
> Tuos plonos drobės marškinužius –
> Be kūno,
> Be dūšios,
> Be gyvastužės.
> Ei, tetuž, tetuž, etc.
> LDA, 26

Es ist mir nicht geglückt, diese Metapher aufzudecken. Aller Wahrscheinlichkeit wird hier von den *meilaitės marškinačiai* gesprochen, von denen oben die Rede war, jedoch verwirrt das Ende des Liedes. *„Be kūno, be dūšios, be gyvastužės"*. Denn es ist schwer anzunehmen, daß dies das Versinken im Liebesrausche bedeuten könnte. Aber vielleicht beschwert sich der Jüngling bei seinem Vater, weil sie ihm überhaupt kein Hemd gewebt hat? Solcher Negation haben wir schon gesehen…

VIII. DIE SPEZIFISCHEN FORMELN

Leve Sunne kumm wedder
Mit diner goldnen Fedder,
Mit dinen goldnen Stralen
Vom Himmel herdalen.
Niederländisches Volkslied

Unter dem künstlichen Terminus *Spezifische Formeln* wird hier auch der künstlich verallgemeinerte Inhalt verstanden, den wir hier im Vorübergehen berühren. Künstlich, weil die Deminutiva, die Wiederholungen, die speziell nuanzierten Verben, die Verben mit innerem Objekt und die ironischen Formeln keinen inneren Zusammenhang unter sich haben, wie es bei den metaphorischen Konstruktionen, beim Vergleich und Epitheton, beim Parallelismus und allen von ihm abhängigen Konstruktionen der Fall war.

DEMINUTIVE

Die Deminutive kann man mit Recht zu den schönsten Zierformen der Volkspoesie rechnen. In der slavischen, wie in der deutschen Volksdichtung sind sie in Menge vertreten. Je mehr man nach Norden kommt, desto seltener werden sie, wie sie z. B. in der skandinavischen Volksdichtung von den Epitheton verd-

rängt sind, die dort eine ganz komplizierte Struktur besitzen. Obwohl die Litauer in ihrem Charakter viel von der Rauheit des Nordens haben, haben sich doch in ihrer Dichtung Deminutive in unauslöschlicher Menge erhalten. Die litauische Dichtung ist im Vergleich mit der benachbarten slavischen und deutschen unverhältnismäßig reicher an Deminutiven wie diese. Die Deminutive verleihen der Volkslyrik ihre Zartheit, Naivität und Weichheit, ja zuweilen auch ihre Sentimentalität.

Der litauische Volkssänger beschränkt sich nicht darauf aus den verschiedensten Sprachteilen die wunderlichsten Deminutive zu bilden. Es dürfte unnötig sein, nach soviel angeführten Liedern die Geduld mit neuen Beispielen zu erschöpfen. Ohne von Substantiven und Adjektiven zu sprechen, muß dargetan werden, daß die Deminutive auch von Adverben und Interjektionen gebildet werden können. Man singt *eisim, broleliai, namo,* wo *namo* – nach Hause – ein Adverb ist, man singt ebenso auch *namolio,* was schon eine selbständige Deminutivbildung darstellt. Schließlich singt man auch *oi, eičiau namo, namytužėlio* (JLD, 724) oder *eikiv namučiu pasibardamučiu* (JLD, 1026), was eine ganz wunderliche Form ist. Oder man singt als Refrain die Interjektion *rylia rylia,* ebenso *rylia ryluži,* oder *aida, aiduži* u.s.a. Die Deminutive bilden als Anhang einen analogen Schluß. Mutter ist *motina;* von dieser Form kommen: *mo-tutė; -tušėlė; -tužėlė; -tinytė; mo-tinėlė; -tušytė; -tinužėlė; -tužaitė; -čiutė; -čiutėlė; -tulytė; -motulytėlė* u.s.w. In der Deminutivform wird nicht nur das bestimmte sondern auch das bestimmende Objekt gebraucht, ganz gleich ob es als Substantivum oder als Adjektivum ausgedrückt wird. *Motynėlė – užtarytojėlė, seselė – gerėjėlė, jaunuolėlė seselė* u.s.w. Eine derartige Zusammenstellung besitzt oft auch sein eigenes Adjektivum: *bernužėlis baltas dobilėlis, seselė raiboji gegelė* u.s.a. Der Volkssänger bringt es fertig, drei und mehr Deminutive hintereinander zu bringen.

Įjojo *bernelis tėvelio kiemelin,*
Pririšė *žirgelį*
Prie rūtų *darželio.*
NDG, 1178

DER WERDEGANG DES DEMINUTIVS

Der Werdegang des Deminutivs ist ähnlich dem des Epithetons: wie dieses wurde es ständig dort gebraucht, wo es logisch nicht berechtigt war und erhielt in anderen Fällen sogar übertragene, entgegengesetzte Bedeutung. Z.B. sind solche gebräuchlichen Wendungen wie *jūrės marelės* oder *jūrelės marelės* oder *žalioji girelė* verständlich als Ausdruck der Liebe und der Zärtlichkeit. Von *vanduo* wird sehr oft das Deminutiv *vandenėlis* gebildet, ebenso wie auch *didis vandenėlis*. Während *didis vanduo* für das litauische Ohr überhaupt sehr seltsam klingt, bedeutet *didis vandenėlis* eine größere Wassermenge, Meer, Ozean. Oder der Ausdruck *aukštas kalnas, didis ežeras* und *aukštas kalnelis, didis ežerėlis* (der logische Akzent liegt auf dem Adjektivum). Der Ausdruck, der ein Verkleinerungswort in sich einschließt, bezeichnet einen größeren Gegenstand als den unverkleinerten Ausdruck.

Ein junges Mädchen klagt:

Parsivedžiau *seną diedą,*
N'įmanau, kur dėti.
Pasistačiau gale jaujos,
Nė vilkas n'įkanda,

und plötzlich:

Būk taip geras, vilkeli,
Pagauk mano *vyrelį.*
JLD, 425

Es steht frei diese letztere Deminutiva als ironischen Ausdruck anzusehen. Indes wäre es vernünftiger hier eine analoge Erscheinung zu sehen, wie es auch in einem deutschen Lied der Fall ist, wo eine junge Frau den ihr zuwideren alten Mann verflucht:

Ei, ist es Tag oder will es schier her tagen,
Oder will *die liebe lange Nacht*
Nimmerher kein End nicht haben?
(nach Wesselowskij)

So sagen auch die Litauer: *visą mielą naktelę prasidošijo, mano kaseles tąsė.*

DIE WIEDERHOLUNG

Wackernell erklärte die Wiederholung in der deutschen Volksdichtung sehr einfach: „Ja, ganze Verse werden wiederholt, um sie besonders eindringlich zu machen"[224]. Wesselowskij dagegen erklärt die Wiederholungen mit dem chorischen Ursprung der Lieder und stellt sogar eine Chronologie für die Wiederholungen auf[225], wie wir das oben gesehen haben. Wer mag Recht haben? Sie wiedersprechen beide einander nicht, nur trägt Wackernell nackte Tatsachen aus der Gegenwart zusammen und will nicht tiefer in sie eindringen. Wenn er Recht hat, dann hat er nur das Produkt einer langen Tradition einer einzigen Volksdichtung bemerkt. Was die Wiederholungen in der litauischen Volksdichtung angeht, so drücken viele von ihnen absolut nicht den Wunsch aus die Handlung zu unterstreichen oder den Eindruck zu verstärken, sondern sind chorischen Ursprungs. In den ersten Kapiteln war bereits von den Chorliedern die Rede.

Aviža maldele, aš tave pasėjau,
Tu, dobil penkialapi, dobilėl šešialapi.
Aviža maldele, aš tave akėjau,
Tu, dobil penkialapi, dobilėl šešialapi.
NDG, 58

Dies ist ein Lied, das während der Arbeit im Chor gesungen wird. Verse und Worte werden wiederholt. Von einem Bestreben die Form zu betonen kann hier auch nicht die Rede sein. Oder:

Apynėlis augo tėvelio pakluonėj,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Eisme, sesiulyte, apynėlio rėkštų,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Apynėlį rėškiau, kvartukėlin dėjau,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Kvartukėlin dėjau, namolen parnešiau,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Namolen parnešiau, tėveliui padaviau,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Tėveliui padaviau, tėvelis alutin,
Puko, puko .... u.s.w.
NDG, 61

Auch ein chorischer Arbeitsgesang. Diese Form der Wiederholung hat sich auch in Liedern bewahrt, die einzeln gesungen werden, z. B.

Šiam vėlam vakarėly
Balnojau juodbėrėlį,
Oi, liuli, liuli, liuli,
Balnojau juodbėrėlį.

Juodbėrėlį balnojau,
Pas panytėlę jojau,
Oi, liuli, liuli, liuli,
Pas panytėlę jojau.

Pas panytėlę jojau,
Kelelio nežinojau,
Oi, liuli, liuli, liuli,
Kelelio nežinojau.
Am E

Die Wiederholung beim Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger

1. Šalia kelelio
Du dobilėliu,
Du dobilėliu.

Šalia kelio
Du dobilėliu, } Strophe des Vorsängers
Du dobilėliu.

2. Kas keleliu ėjo,
Keleliu tekėjo?
Du dobilėliu.

3. Sesė keliu ėjo,
Keleliu tekėjo.
Du dobilėliu... u.s.w.
NDG, 253

Dies ist ein primitives Reigenlied mit einer primitiven Wiederholung.

Die sogenannten *šakotosios dainos* sind reich an Wiederholungen.

I	II
Aš padainuosiu	Aš padainuosiu
Dainų dainelę,	Dainų dainelę,
Aš dainų bernužėlis.	Aš dainų mergužėlė.
Aš atdarysiu	Aš atdarysiu
Dainų skrynelę,	Dainų skrynelę
Paleisiu į liustelį.	Paleisiu į liustelį.
Akmuo be kraujo,	Akmuo be kraujo,
Vanduo be sparnų,	Vanduo be sparnų,
Papartis be žiedelių.	Papartis be žiedelių.
Aš bernužėlis,	Aš mergužėlė,
Aš jauns bernelis,	Aš vargdienelė,
Be jaunos merguželės.	Be jauno bernužėlio.
Parduosiu žirgą	Parduosiu žiedą
Ir tymo balną,	Ir vainikėlį,
Samdysiu audėjėlę.	Samdysiu artojėlį.
Ir atsisakė	Ir atsisakė
Jauna mergelė	Jaunas bernelis
Po svirną vaikščiodama:	Po svirną vaikščiodamas:
Neparduok žirgo,	Neparduok žiedo,
Nė tymo balno, –	Nė vainikėlio, –
Aš būsiu audėjėlė.	Aš būsiu artojėlis.

NLV, 172

Der Wechselgesang des Liedes ist zweifellos. Aber es wäre unvorsichtig, alle Wiederholungen als Überreste des Wechselgesanges anzusehen.

Oi, *aukšči, aukšči*	Oi, kur kampelis –
Girios medeliai,	Sciklo langelis,
Maži mano brolaliai.	Gegulei kukuocie.
Užaugs brolaliai,	Kukau rytelį
Maži raiteliai,	Ir vakarėlį,
Girelės kirtėjėliai.	Iškukavo sasulį.
Girelę kirto,	Sasulį veža,
Girelę leido,	Pasogų veda,
Pagirėmi pastatė.	Sasula gailiai verkia.
O, ir įstatė	Neverk, jaunoji,
Išbudavojo	Neverk, sasula,
Ant keturių kampelių.	Mes dažnai atlankysim.

Žiemų važeliu,
Šyvu žirgeliu,
Pavasarį laiveliu.
Šimt, XXX

Vielleicht kann man auch bei diesen Wiederholungen Überreste von Kollektivschaffen – oder – ausführung vermuten. Gedanke und Form entwickeln sich sogar formal auf Grund von vorausgehenden Prämissen – doch kommt hier den Wiederholungen selbständige Bedeutung zu: *Girelę kirto, girelę leido,* oder *sesulę veža, pasogą veda,* oder *oi, aukšči, aukšči...* Unabhängig davon, ob genau dasselbe Wort oder Form, die von anderen Worten eingefaßt ist, betont die Wiederholung die Form, macht sie noch eindrucksvoller und lenkt die Aufmerksamkeit noch mehr auf sie. Sowohl Wesselowskij wie Wackernell haben also Recht.

VERBA MIT INNEREM OBJEKT

In der litauischen, wie übrigens auch in der russischen Volksdichtung sind die Verba mit innerem Objekt sehr reich vertreten, d.h. solche Verben, in denen das Objekt bereits enthalten ist. *Dūmužę dūmoti, kalbatę kalbėti, miegelį miegoti, vargelį vargti, linguonėlę linguoti, godele godoti, marginėlį marginti, vakarėlį vakaruoti, laimužę lemti, „vyžkit, vyžos, plyškit, plyšos"* (JLD, 316), *sapną sapnuoti* u.s.w. Andererseits ist ebenso stark verbreitet das Verbum in der Form des „pleonastischen Infinitivs". D.h. das was von Kurschat II Infinitiv genannt wird, wird von einer Verbalform begleitet, in der Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft. Z.B. *lėkte lėkti, nerte nersiu, barte bariau, šaute šausiu* u.s. Wie diese, so fordert auch jene Form die Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Zugleich mit solchen einfachen Ausdrücken wie:

Aš keleivėlis
Keliu keliavau,
Su lazduže vandravau.
Schl, s. 43

Oder:

Matyt nematė,
Praste suprato –
Ant juodbėrio žirgelio.
JSVD, 65

Oder:

Jau aušta aušrelė,
Užteka saulelė.
JSVD, 6

Oder:

Devynias upes plaukte perplaukiau,
O šią dešimtą nerte pernėriau.
RhD, 37

stellt der Volkssänger auch sehr komplizierte malerische Ausdrücke auf, z.B.

Vainikas dainuote
Perdainuotas,
Nuometas dūsaute
Perdūsautas.
BSV, 18

In den kurzen vier Zeilen ist die ganze Charakteristik des Mädchens und des Ehelebens enthalten, und noch dazu in welch dramatischen Ton.

Dieser verbalen Konstruktion ist eine Besonderheit der litauischen und slavischen ähnlich: es ist dies der sogenannte vergleichende Instrumental. Auch hier wird zugleich mit zahlreichen einfachen Ausdrücken, wie *rože žydėti, gegužėle kukuoti, sakalu lėkti, našlaitėle verkti*, auch eine komplizierte, ausschmückende Formel erreicht, z.B.

Ar tai ne dienos
Jaunai nevedus,
Kad pas močiutę augau?
Valuže guliau,
Valuže kėliau,
Valuže darbus dirbau!
LLV, 6

DIE BESTIMMT NUANZIERTEN VERBA

Unter dem Namen *die bestimmt nuanzierten Verba* verstehe ich Verba zweierlei Art. Einmal Verba, die nicht nur eine Handlung oder einen Zustand bezeichnen, sondern auch die Form der Handlung oder des Zustandes. Das gewöhnliche Verbum z. B. gehen – *eiti*, bezeichnet nur einen Prozeß. Dagegen stehen Verba, wie *bruškinti, gūžinti, klumpinti, slinkinti, rutuoti, šluominti, tysinti, vamplinti, žirglioti, dūlinti, gužėti, atidumsoti, atjuoduoti, kėbžlinti, kuodinti, liopinti, nyrinti, pėdinti, atplastėti, atpletuoti, atpliskuoti, atsapenti, šlubuoti* u.s.w. Jedes von diesen Verben bedeutet gehen, aber jedes von ihnen stellt auch ein Bild dar, wie dieser Prozeß vor sich geht. Es ist nicht schwer zu merken, daß einige der erwähnten Verben aus Interjektionen gebildet sind. Z.B. *gūž gūž: gūžinti; krap krap: krapenti; liop liop: liopinti; sap sap: sapenti; plium plium: pliumpėti*... Die Interjektionen sind in der litauischen Sprache sehr zahlreich, und fast aus jedem von ihnen kann man im Bedurfnisfall ein Verbum bilden. Die gelungenen Bildungen kommen in Gebrauch, die anderen leben nicht weiter. Die Verben, die aus Interjektionen gebildet werden, sehe ich als zweite Gruppe innerhalb der sogenannten" bestimmt nuanzierten Verba" an.

Derartige Verba spielen in der litauischen Volksdichtung keine unbedeutende Rolle. Das beginnt damit, daß solche Interjektionen, die die Handlung symbolisieren, das Verbum selbst ersetzen können.

O *sklydur, pludur*
Du gaigaluku
Malūno ežerėly.
Ar tuodu buvo
Du gaigaluku? u.s.w.
NLV, 283

Sklydur bedeutet mit den Flügeln schlagen und über dem Wasser schweben, *pludur* – auf der Oberfläche schwimmen, wie die Pflanzen es tun. Obwohl das Verbum fehlt, hat die Bildhaftigkeit davon nur gewonnen[226].

Oder noch bildhafter:

Šipsu, vipsu laputaitė,
Šipsu, vipsu laputaitė
Su ilgąja uodegaite.
JLD, 214

Oder:

Vyžkit, vyžos, plyškit, plyšos,
Ir aš drauge šoksiu.

Derartige Verba verleihen den Liedern äußerste Lebendigkeit.

Bėga upė vingiuodama,
Neš vainiką linguodama,
Ir nunešė, nulingavo...
JLD, 485

Oder:

Pati sėdi vežimėly,
Pats šalia *gūruoja.*
JLD, 330

Oder:

Aš išaudžiau, *išdūzginau,*
Plonas drobes susiriečiau.
RhD, 1

Oder:

Ant atvažiuoja, *ant atliūliuoja*
Iš Varšuvos bernelis.
JLD, 987

Oder:

Ant kalno avižėlė
Žvylavo, žvylavo.
Avižos' žirgelis
Ėdravo, ėdravo.
NDG, 18

Die Verba, wie diese ersetzen einen ganzen Nebensatz oder zumindest doch die Epitheta. Es möge noch ein Beispiel folgen.

Tėvas kančių pakylėjo,
Žents pro langą *išdundėjo.*
Tėvas šunis švilpino,
Žents per dvarą *dilbino,*
Šunes pėdas uostinėjo,
Žents per lauką *numarmėjo.*
JLD, 824

DIE IRONIE

Das Beispiel zeigt zur Hälfte ernste, zur Hälfte scherzhafte Seiten. Es ist überhaupt festzustellen, das im Humor, in der Ironie diese Verba eine weit größere und bedeutendere Anwendung finden und eins von den wichtigsten Elementen des litauischen Volkshumors darstellen. An erster Stelle möge das bekannte Lied stehen, das Rhesa mit *žvirblytis* überschrieben hat.

Išėjo tetužis, *iškuprino,*
Pučkelę prie šono ten *dyrino;*
Įsteljęs betupint *pavilbino,*
Atlaužęs žvirblytį *nubildino.*
Parvežė brolyčiai, *pargirgždino,*
Įvilko nuo rogių, *įčiunčino;*
Nupešė dukrytės, *nudulkino,*
Iškepė mamužė, *iščirškino.*
Iškepė žvirblytį, *iščirškino,*
Įnešė sesytės, *įstyrijo,*
Įnešė žvirblytį, *įstyrijo,*
Pastatė ant stalo, *parėplino.*
Susėdo sveteliai, *surioglino,*
Suvalgė žvirblytį, *sutraškino.*
Bevalgant žvirblytį, *betraškinant,*
Išmaukė aluko dvi *pusbački.*
RhD, 18

Was die unterstrichenen Verba in diesem Liede betrifft, so bemerkt Rhesa: „Die Zeitwörter sind zum Teil onomatopoetica“[227], deren Bedeutung er so erklärt: „Selbst den Verbis wird die Diminutiosylbe *-ynu, -inu* gegeben, um der Handlung etwas Zartes und Inniges zu erteilen“, „So erhalten alle übrigen, selbst

rauh und niedrig klingende Zeitwörter durch die Endung *-inu* etwas Milderndes und Anmutiges in diesem Liede"[228]. Daß diese Verben zum Teil onomatopoetica sind ist vollkommen glaubhaft, aber daß sie deminutive Bedeutung besitzen, ist nicht erwiesen. Zu solcher Überzeugung kam Rhesa augensichtlich durch die Unzulänglichkeit des Materials, das – wenn es voll erschöpft ist – zu einem geradezu entgegengesetzten Schluß führt. Ja, auch nach dem Sinne dieses selben Liedes ist es nicht möglich, sich den Schlüssen Rhesas anzuschließen. *Tetužis iškuprino* übersetzt Rhesa mit: „Hinaus ging Väterlein, hinaus bückte er sich sanft / zart und leise/". *Iškuprinti* bedeutet nichts ähnliches. *Kupra* – ist Höcker, *susikuprinti* – sich grämen; *atkuprina, iškuprina* – tritt ein oder vergeht beim Anblick des Grams. Dieses Verbum wird auch heute in der Umgangssprache gebraucht, wenn man vom Gang alter Leute spricht, die in Gedanken versunken sind; in ihm ist das Element des Scherzes, der Ironie, wenn auch einer sehr gelinden, enthalten. *Žvirblis* – Sperling – ist ein kleiner Vogel. *Nubildinti* – bedeutet, jemanden mit großem Geräusch zu Boden strecken (*bildu bildu – bildėti, belsti, bildinti*). Das *nubildinti* eines Sperlings ist dieselbe Ironie wie im russischen, wo man sagt: pušečnyj vystriel po vorobju – mit Kanonen nach dem Sperling schießen. Und einen solchen Vogel fuhr nicht ein einziger *tėvužis* oder *brolytis*, es gab mehr von ihnen. *Pargirgždino* bedeutet so fahren, daß alles von der Last erzittert. *Įvilko, įčiunčino* heißt nicht, sie trugen, sondern sie schleppten den Vogel über den Boden hin, und kein einziger solche Last auf sich zu nehmen im Stande war. *Pastatė – parėplino* – wie irgendeine Masse mitten durch die Straße. *Susėdo svetyčiai, surioglino* ist nicht gerade ein feiner Spott. *Ko tu čia riogsai*? (*riogsoti*) sagt man in bösem Sinne, wenn das Vorhandensein irgendeines Objektes unangenehme Eindrücke hervorruft. (Vergl. *riogso šiukšlių krūvos*) *Parioglinti* heißt, irgendetwas so hinlegen, daß *riogsoti* für gewöhnlich jemandem zum Unheil wird. *Galvijai į daržą surioglino* – das Vieh hat sich mit seiner ganzen ungeschlachten, erdrückenden Schwere in einem Garten

zusammengedrängt. In dem Ausdruck *sveteliai surioglino* irgend etwas Liebkosendes und Verkleinerndes sehen zu wollen, ist ganz unangebracht. Und wenn solche Gäste, welche *surioglino,* wie das Vieh, den Sperling gefressen haben, bedeutet – *sutraškino* – die Arbeit war so ernst, daß alle Bretter platzten. *Traškinti* heißt irgendetwas mit großem Geprassel zerbrechen. Solche lieben Gäste haben bei solch reichlichem Mahl nicht zwei Fässer Bier getrunken, sondern *išmaukė.* Um zu *maukti* muß man einen guten Zug haben; vom Pferd kann man z. B. nicht so sagen. Wo sind hier die Verkleinerungen, die linde Zartheit?

Das ganze Geheimnis der Ironie besteht in der Zusammenstellung von Begriffen, die gegensätzlichen Charakter tragen, wie z.B., wenn man einen Feigling einen Helden nennt. Im vorliegenden Lied aber haben solch liebe, ernste Wesen, wie *tetužis, brolyčiai, mamužė, sesytės, svotyčiai* eine so ernste und schwere Arbeit unternommen, wie den Mord eines Sperlings. Man dürfte kaum anderer Meinung sein, als daß man es hier mit der prächtigen, typischen Ironie, mit dem charakteristischen Humor des litauischen Volkes zu tun hat. Dies Beispiel ist bei weitem nicht das einzigste. Zum Beispiel besitzt bei Juškevičia dieses selbe Lied eine Variante (J L D, 264), wo sehnliche Verba noch charakteristischer sind: *Išėjo tėvelis, iškrypšlino; užmušė – užpumpino; atėjo močiutė, atdilbino; nupešė – nuruntino; supešė plunksneles, sudulkino; pripildė patalus, pripurtino; išvirė – išpleškino; atėjo sveteliai, atgužėjo; išėjo – iškleiniojo; priėdę – prispringsėję...*

Oder z.B. im folgenden Liede:

Kas ten buvo bildėjimas,
Po girelę traškėjimas!
Kuisio koja paspūdo,
Iš ąžuolo iškrito.
Akys nardo, ribuliuoja,
Maro kuisiui priepuolis.
- - - - - - - - - - - - - -

Klausė brolis, seselė,
Ką paliksi, kuiseli?
Aš tau paliksiu nagus,
Kumpą snapą ir ragus,
Ir du svaru lašinių... u.s.w.
JLD, 246

Hier sind *bildėti, traškėti* durch den Substantivum vertreten; die Art der Zusammenstellung ist genau dieselbe wie in dem vorhergehenden Lied[229]. Oder noch eine Zusammenstellung:

Mano bernelis –
Tai didis gaspadorius:
Karčemoj sėdi
Už baltų stalelių.
JLD, 1028

Hier ist die einfachste Formel der litauischen Volksironie. Sehr verbreitet ist auch folgende:

Eikiv, mote, pupų kult.
Pupt, pupt, negaliu,
Nė sveikatos neturiu.

Eikiv, mote, žirnių kult.
Žirgt, žirgt, negaliu,
Nė sveikatos neturiu.

- - - - - - - - - - - - - -

Eikiv, mote, į karčemą.
Kur kurplės, kur kuntaplės,
Kur kailiniai, skrebutėliai?
JLD, 1050

HUMOR

Der Volkshumor baut sich nicht nur auf der Formel der Ironie auf. Oft besteht er aus beschreibenden und erzählenden Formeln, obgleich er auch hier den seinen Unterscheiden der Ironie nicht ausweichen kann. Eine beliebte Form ist die Zusammenstellung dieser und jener Anfänge. z.B.

Senas diedas
Barzdą kratė,
Kad mergyčių
Daug pamatė.
Oi, tu seni, senuti,
Tu seneli kratuti!

Seni, seni,
Te tabokos, –
Senis, senis
Negirdėjo.
Seni, seni, štai mergytė,
Senis suburzdėjo.
JLD, 273

Ein alter Mann ist der Schrecken der jungen Frau oder Mädchen bei allen Völkern. Auf den armen erstreckt sich der Spott des Volkes vor allem andern. In den litauischen Liedern liebt das Volk über Tiere und Vögel zu spotten, seltener die faule Frau oder über den betrunkenen Mann oder über einen Schuster und sehnliche „gottlosen Heiden". Eine besondere Gruppe von Liedern bilden die, in denen als Objekt der *lenkų ponas*, der polnische Pan (Edelmann) dient. Er wird entweder mit ernsten Worten geschmäht oder man macht sich über ihn lustig, wie so: *už molio uzboną gavau lenkų poną.*

Die Hochzeit mit den siebentägigen Festlichkeiten bieten die denkbar günstigste Gelegenheit, um Späße zu treiben. Zugleich damit aber werden wehmütige Lieder, die voller Schmerz und Sehnsucht sind, gesungen, in der Art wie dieses:

Gėriau alutį,
Saldų midutį
Per visą naktį iki gaidelių,
Pragėriau žirgą
Ir kamanėles,
Tai vis dėl tavęs, jauna mergele.
Am E

Und Hand in Hand damit gehen die ausgelassensten Scherzlieder. Als Objekt für sie dient alles, was dem Sänger vor Augen kommt: die Hausfrau, die Gäste, bis zum Fäßchen, dem Becher und dem Huhn. Das nennt man „ansingen" – *apdainuoti, apgiedoti.*

Gaspadinė nabagėlė
Labai aimanuoja.
Butelėlis striukakaklis
Jau nebetutuoja.

O jūs svečiai besarmačiai,
Per jūsų pričinų
Kad uzbonas su čerkela
Pliki be čiuprynų.

Tai girinis kubilėlis
Užu pečiaus dreba:
Kai užnakvos tie sveteliai,
Bus ir jam nelaba.
NDG, 486

Uzbonas su čerkela pliki be čiuprinų bedeutet, den ersten riß das Faß um, den zweiten die Flasche, weil sie alles, was Faß und Flasche hergeben wollten, herausgepumpt haben.

Jede Zeremonie der Hochzeit wird von Gesängen begleitet, z.B. die *pamergiai*, die Kranzljungfern sollen über den *svotai*, den Kranzljungherrn, mit Liedern her, sie antworten in demselben Stil mit sogenannten „Oratorien" (gereimten Reden) die sie jederzeit bereit haben. Es ist schade, daß diese „Oratorien" nicht aufgezeichnet sind – man könnte daran die Entwicklung des satyrischen Duells verfolgen.

IX. SYMBOLIK

Leiskis, saule saulužėle,
Duok man šventą vakarėlį –
Susiskinti žalioms rūtoms,
Nusipinti vainikėliui.
[JSD 838d]

DER BEGRIFF DES SYMBOLS

„Es bestehen nähmlich gewisse Verwandtschaften zwischen Gefühlen und gegenständlichen Inhalten, was sich im einzelnen Fall nicht immer auf Ursachen zurückzuführen läßt. Daß gewisse Tierische Formen unsern Eckel oder unsere Furcht erwecken, daß wir gewisse menschliche Formen schön, andere häßlich finden, daß gewisse weibliche Eigenschaften sexuell erregen, alles das sind solche Tatsachen der Verwandtschaft zwischen Gefühl und Gegenstand. Diese Verwandschaft zeigt sich nun nicht bloß dort, wo ein konkreter Gegenstand ein Gefühl ausläßt, nein auch im Gefühl als solchen steckt eine – Gegenstandbestimmtheit –, die sich darin äußert, daß das geregte Gefühl adäquate Gegenstände schafft, wo sie nicht vorhanden sind. Der Ängstliche sieht im nächtlichen Walde überall Gefahren und Gespenster, auch wo keine sind; der geschlechtlich

Erregte sieht Helena in jedem Weibe", – so charakterisiert Richard Müller-Freienfels die Psychologie des Symbolismus[231]. In den Kapiteln über den Parallelismus und die Metaphern haben wir bereits gesehen, wie sich der Symbolismus des Stils in der Volksdichtung gebildet hat. „Der Symbolismus findet dann in dem poetischen Ausdruck Aufnahme, wenn das zweite Glied des Vergleiches nicht mehr nötig ist, wenn er freiwillig entsteht in dem Bewußtsein gehört zu werden, ohne daß das Lied den Vergleich oder die Zusammenstellung bis zu Ende geführt hätte" – bestimmt Anitschkow das Wesen des symbolischen Stils[232] in der Volkspoesie, welcher Definition wir nichts hinzufügen können.

Wir wollen uns nur auf einige Eigenheiten des symbolischen Stils der litauischen Volkslieder beschränken und die symbolische Absicht des Liedes bereits lassen, da wir uns für die Entscheidung dieser Aufgabe in eine Betrachtung der Motive der litauischen Volkslieder überhaupt vertiefen müßten.

Das Symbol erscheint nicht als ein streng definierbarer Begriff, es ist „ausgedehnt wie das ausgedehnte Wort für neue Gedankenoffenbarungen"[233]. Sein Inhalt schwankt zwischen einer ganzen Reihe von Gegenständen, wie z. B. eine *kukuojanti gegutėlė* – ein schreiender Kuckuck sowohl eine klagende Mutter wie eine klagende Waise, eine junge, über ihr Schicksal bekümmerte, Frau oder ein beleidigtes Mädchen symbolisieren kann. Andererseits können für einen und denselben Gegenstand mehrere Symbole geläufig sein. Z.B. für einen Bräutigam – *paukštelis, melėtėlis, sakalas, berželis, raitelis* u.s.w. Wir werden uns auch nicht bei Symbolen der Volkspoesie aufhalten, die vielen Völkern gemeinsam und weithin bekannt sind. Wie zum Beispiel: Baum – Mensch; Blatt – Wort, Gedanken; sich beugen – den Kopf sinken lassen; Perlen, Tau – Tränen usf.

Es muß bemerkt werden, daß derartige Symbole, wie die oben erwähnten in der litauischen Volkspoesie in ihrer reinen Form selten sind. Man triff sie fast immer in Form von Parallelismus oder Vergleich. Andererseits bedeuten die in der litauis-

chen Dichtung zahlreichen *brolyčiai, sesytės* bei weitem nicht immer verwandtschaftliche Zusammenhänge; *brolužis* kann auch ein Bräutigam sein; *bernelis* – kann ebenso ein Mann sein wie *mergelė* – eine Frau u.s.w.

Für die litauische Volksdichtung sind die Gruppen von Symbolen bei weitem charakteristischer, in denen nicht nur das Symbol selbst eine bestimmtere Bedeutung besitzt und außerhalb des Parallelismus oder Vergleiches gebraucht wird, sondern auch seine Stellung, oder Handlung besitzt ihre Bedeutung. Über die allgemeineren unter ihnen soll im Folgenden gehandelt werden.

VAINIKAS

Vainikas – der Kranz – ist das Symbol der Jungfräulichkeit und das teuerste Gut, das ein Mädchen auf der Welt besitzt. Den Kranz verlieren heißt der Jungfräulichkeit verlustig gehen oder sich verheiraten, was nach der Volksvorstellung gleichwertige Begriffe sind. Die Bedeutung unterstützt auch der Volksbrauch, nach der Trauung wird der Kranz abgenommen.

Nuims vainikėlį,
Uždės gobtūrėlį –
Sunkumą ant galvelės.
NLV, 239

Oder:

Kad aš buvau merguželė
Po rūtų vainiko....

Jau šią dieną, šią dienelę
Vyro gulovėlė.
NLV, 206

Das Mädchen klagt, weil es heiratet und ihm der Kranz genommen wird. Weit schlimmer ist es, wenn sie ihn vorher verliert. Mit dem Kranz schwindet die Jugendlichkeit (*jaunosios dienelės*), ist das ganze Leben zerstört:

Patrotinau vainikėlį
Už alučio sklenytėlę,
Patrotinau jaunystėlę
Už vynelio kieliškėlį.
Kur aš jauna pasidėsiu,
Sarmatėlę apturėsiu?
Aš nueisiu žalion girion,
Kur laputė vaikus veda –
Aš ten jauna pasidėsiu,
Sarmatėlę apturėsiu.
Jank D, 25

Das Mädchen hütet ihren Kranz trotz aller Bemühungen, der Jünglinge [...] ihm ihr zu entreißen. Wenn sie verheiratet oder ihr die Unschuld geraubt ist, wagt sie nicht mehr den Kranz aufzusetzen:

Ir atsagstė *žaliąsias kaseles*
Ir nukelstė rūtų vainikėlį.
Imkit, kelkit mano vainikėlį,
Kur įstūmėt mane į vargelį.
Rh D, 59

Žaliąsias kaseles bedeutet hier Rautenkranz, ein Kranz, der wie ein Zopf geflochten ist. Zuerst hat man ihn losgehakt und dann abgenommen.

Antytės plaukė,[235]
Plaukdamos šaukė,
Kad grimzta vainikėlis!
O kad prapuolė
Jaunos dienelės,
Teprapuol ir vainikėlis!
LLV, 5

Ein Mädchen, das sich in ein fernes Land zu einem Mann begeben hat, wird von den Brüdern und der Mutter gebeten zurückzukehren und antwortet:

Bet aš negrįšiu,
Mano broleliai, –
Grąžinsiu vainikėlį.
Rh D, 42

Aber es ist nicht so leicht, sich vom Kranze zu trennen:

Eik, močiute, tolimu,
Nešk vainiką šalimu,
Žinai, motinėle, pati,
Kad aš nenešiosiu, –
Rh D, 43

weil, wie in einem andern Lied erklärt wird, der Bruder vorschlägt, den verlorenen Kranz zu suchen:

Nors jį atrasim,
Nors suieškosim,
Bet aš jo nenešiosiu,
Ant galvelės nedėsiu.

Žmonių mergelių
Ir ant rankelių
Aukso žiedai žibėjo,
Už varksnelių žvilgėjo.

O mano jaunos,
Jaunos mergelės
Mažas vaikelis verkia –
Už mylalės girdėti.
JAD, 23

Nicht nur die Mutter, die Brüder und Schwestern tragen Sorge um die Unversehrtheit des Kranzes eines Mädchens, sondern auch die Blümlein im Garten – um ihre Königin.

O kai aš augau pas mielą motulę,
Užtvėrė broleliai man rūtų darželį.
Tai aš pasisėjau žaliają rūtelę,
Tai aš pasisodinau raudoną roželę.
Tai aš atsikėliau taip anksti rytelį,
Tai aš išėjau ant didžio dvarelio,
Tai aš pasirėmiau ant rūtų darželio,
Tai aš pasiklausiau pas žalią rūtelę:
Ar vėlys rūtelė darželin ineiti,
Ar vėlys rūtelė kvietkelį suskinti?
Dar aš nepravėriau darželio vartelių,
Jau visos rūtelės sudrebėj ik vienai.
Dar aš nesuskyniau nei vieno kvietkelio,
Išbyrėj lapeliai iš baltos rankelės.
JAD, 11

Warum aber ist hier – nach dem Anfang des Liedes zu urteilen – alles in Ordnung? Wesselowskij bemerkt einmal, daß in der Sprache der Volkssymbolik säen bedeutet lieben. So heißt hier also: sie säte aus – sie begann zu lieben. Und die Liebe, wie bekannt, geht nicht immer glücklich aus... Wenn eine Raute ein Mädchen sieht und zittert – heißt, die Sache ist nicht rein. Dasselbe Lied führt fort:

Atjoja bernelis per čystą laukelį,
Atjoja raitelis, didis šidorėlis:
Oi mergele mano, balta lelijėle,
O kas tau nuėmė rūtų vainikėlį?..

Am Schluß des Liedes wird jedoch erklärt, daß an diesem „Raub" derselbe *raitelis* Schuld ist, den sie liebte, als sie die Raute säte (säen-lieben). Aber der Jüngling ist nicht stets solch ein Räuber, zuweilen geht der „Raub" nach gegenseitiger Einwilligung vor, nur fängt das Mädchen an, ihren Liebhaber später zu schmähen. So wie z.B. ein Mädchen einen Jüngling fragt, wann werden sie die Hochzeit feiern, und dieser antwortete:

Kaip tu ginsi baltus jaučius,
Gink pavieškelėliu.
Te mudu ganysiv,
Ugnužę kūrinsiv,

Sukūrinsiv vainikėlį
Žaliųjų rūtelių.
Kad būčiau žinojus
Tą šelmį bernelį,

Būčiau rūtų vainikėlį
Rasužėj paguldžius.
Cit, neverk, mergele,
Balta lelijėle,

Ryto josim jomarkėlin,
Pirksim vainikėlį.
Kad ir tu nupirksi,
Aš juo nedėvėsiu,

Aš tavo šelmystėlės
Niekad neužmiršiu.
JLD, 521

Woran ist der Jüngling schuld. Noch obendrein, da sie nicht über ihre „Sünde" klagt, sondern nur darüber, daß sie den Kranz nicht in den Tau gelegt hat, um vom „Feuer" zu hüten. Der Kranz im Tau bedeutet dasselbe wie auch im Feuer, daß er „verloren" ist, worüber noch gehandelt werden wird. Überhaupt, wenn ein Mädchen den Kranz aus Liebe verliert, „verbrennt" sie ihn gewöhnlich.

Jei už gero gaspadoriaus –
Ugny sudeginsiu.
Jei už kokio ultojėlio –
Skrynelėj kavosiu.
JLD, 357

Das Mädchen, das zur Hochzeit bereit ist, flicht den Kranz auf:

Nepink, sese, vainikėlio,
Dar tu juomi nedėvėsi.
JLD, 485

Dies bedeutet, daß man noch zu jung ist, um den Kranz aufzusetzen und Freier zu erwarten. Ein Mädchen mit dem Kranz in der Hand, das einem Jüngling entgegen geht, ist bereit ihn zu nehmen.

O ir išeina
Senoji uošvytėlė,
O ir *atkėlė*
Man varinius vartelius.

O ir atkėlė
Man varinius vartelius,
O ir atleido
Sidabro lenciūgėlius.

O ir išeina
Ta jaunoji mergelė,
O *išsineša*
Vainikėlį rankelėj.
JLD, 235

Denn wenn man den jungen Mann nicht nehmen will, bleiben die Tore geschlossen:

Ir išėjo tėvužėlis,
Ir užkėlė vartelius:
Jokit pro šalį
Jūs, jauni berneliai.
NLV, 235

Aber der Kranz in der Hand kann schon „verdorben“, also ein falscher sein:

Kitų mergelių –
Žalių rūtelių,
O mano krome pirktas,
Bernyčio dovanotas.

Kitų mergelių –
Vis ant galvelės,
O mano ant rankelių
Didžiu balseliu šaukia.
JLD, 563

Wenn man dieses Lied deuten will, dann hat hier der Kranz in den Händen eine ganz andere Bedeutung. *Vainikas, krome pirktas, bernužio dovanotas,* ist nichts anderes als eine Haube. In

einem Lied macht der Bruder der Schwester Vorwürfe, warum sie zum Jüngling gegangen ist. Er sagt, wenn du nicht gegangen wärest:

Būtai nenešiojus
Sakalo ant rankų,
Cik būtai nešiojus
Auksalio žiedelį.
Šimt, XX

Hier bedeutet *sakalas* – Säugling. Oben haben wir gehabt, daß *žmonių mergelių* auf den Händen *aukso žiedai žydėjo*, aber hatte die „Gekränkte":

Mažas vaikelis verkia –
Už mylalės girdėti.

Der Kranz in den Händen, der *didžiu balseliu šaukia* bedeutet nichts anderes als Säugling. Ein Mädchen mit einem Kranz auf dem Kopf kann nicht „sündigen", es muß ihn erst abnehmen.

Mergytę guldysiu
Į naują lovelę,
Vainiką kabinsiu
Į margą gembužę.
NLV, 141

Oder:

Mila, buvau stalnėj,
Mila, lankiau berną,
Mila, mano vainikėlis
Stalnėj ant gembužės.
NLV, 136

Ein Kranz, der am Haken aufgehängt ist, bedeutet nichts Gutes. (Genau so auch, wenn man ihn im Kasten verschließt...)

Vor dem Kranz läßt sich nichts verheimlichen, an ihm kann man alles ablesen, was sich mit einem Mädchen begeben hat:

Apšarmotas, aprasotas
Mano vainikėlis.
Aš mergytė apkalbėta
Neviernais žodeliais.
NLV, 314

Aber der Tau ist bereits nicht so böse, er fällt nicht umsonst auf den Kranz, um bloß das Mädchen zu vernichten. Das aus folgendem hervorgeht:

Anksti rytą rytužį
Saulužė tekėjo,
O per stiklo langužatį
Močiutė žiūrėjo.

Anksti rytą rytužį
Vandenėlio ėjau,
O tai mano vainikėlį
Miglužė užkrito.

Klausiu tave, dukruže,
Kur tu vaikštinėjai?
O kur tavo vainikėlį
Miglužė užkrito?

Tai ne tiesa, dukruže,
Tai nevierni žodeliai,
O tu savo bernužėlį
Lauku palydėjai.

O tai tiesa, močiute,
Tai vierni žodeliai,
Aš su savo bernužėliu
Žoduką kalbėjau.
Rh D, 38

Wenn schließlich unter solchen Umständen Tau auf den Kranz fällt, ist es ein Grund für übles Gerede. Der Tau auf dem Kranz ist ein schlechtes Zeichen:

Ai, ai, ai, Dieve,
Dievuliau mano,
Kaip aš šią naktį
Vargely buvau:

O aš nušalau
Kojas rankeles;
Užkrito rasa
Už vainikėlio.

Ferner wird beschrieben, wie beim Heuwenden ein Jüngling zu ihr kommt und sie sagt:

O, padie Dievai,
Jauna mergele,
O kodėl, dėlko
Be vainikėlio?
JLD, 969

Wenn der Tau auf den Kranz gefallen ist, bleibt nur noch übrig, ihn an den „Haken zu hängen" oder ins „Meer zu werfen"...

Solcher Art ist *vainikėlis* – der Kranz – ein gebräuchliches Symbol, das keiner Erklärung und Gegenüberstellung bedarf.

Wichtiger ist dies: das Symbol verlor von dem häufigen Gebrauch seine ursprüngliche Bedeutung und machte sich zu einem selbständigen Liedobjekt. Man kann in jeder größeren Sammlung von litauischen Liedern einige Varianten darüber finden, wie ein Mädchen ausging, erhob sich der Nordwind, der hat den Kranz von dem Kopf „weggeweht". In einigen Fällen ist der Nordwind auch ein Jüngling, ein „Räuber", in anderen ist er es selbst, der das Mädchen des Kranzes beraubt. Der Kranz schwimmt auf dem Meer oder Fluß, wo man ihn findet, angelt u.s.w. Hier hat sich die Bedeutung des Kranzes weit von dem ursprünglichen Ausgangspunkt entfernt.

DER FINGERRING

Eine dem Kranz analoge Rolle spielt in den litauischen Volksliedern der Ring. Aber der Ring besitzt nicht solche geschlossene Tradition wie der Kranz; seine Symbolisierung ist einfacher. Bei Jungfräulichkeit glänzt und blitzt der Ring, fehlt sie, ist er verrostet. Nach Analogie vom Kranz gibt es eine große Gruppe von Liedern darüber, wie der Ring vom Finger ins Wasser gleitet, wie man ihn sucht und findet. Das Tauschen von Ringen bei der Verlobung ist ein Symbol, das man nicht nur im Volksgebrauch trifft. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Kranz und Ring stellt das Volk so dar:

Aš ėjau per kiemelį,
Pro rūtų darželį.
O ir sutikau
Šelmį bernelį
Pas rūtų darželį;
Tvėrė baltą rankelę,
Movė aukso žiedelį.
- - - - - - - - - - -
O ir nupuolė
Mano vainikėlis
Į čystą vandenėlį...
Rh D, 31

Der Kranz ging deshalb verloren, weil der Jüngling den Ring vom Finger zog. Und scheint's der einzige Fall in seiner Art ist der, wo das Mädchen erklärt:

Dėkui broliui už tą meilę,
Kad priėmei vainikėlį...
JLD, 485

„KEPURĖLĖ"

Žiba ugnelė,
Žiba kepurėlė,
Žiba mano merguželės
Rūtų vainikėlis!
JLD, 750

Die Mütze ist für den Jüngling dasselbe, was für das Mädchen der Kranz ist. Er bewahrt sie mit nicht geringerem Eifer.

I

Bernelis užtardamas,
Mergelei kalbėdamas:
Gulk ant mano kelių,
Ant baltųjų rankelių.

Aš guldama palikau,
O keldama n'atradau
Ant galvos vainikėlį,
Ant rankelių žiedelį.
NLV, 127

II

Aš nusėdęs *užmigau*
Ant mergatės kelužių
Ir jos, lelijos, rankužių.

Kai pabudau, tai neradau
Sidabrinius pentinėlius
Nei kepurės burtiką.

Ak, atduokit, kas atradot,
Man gėdos nedarykit
Ir nei mano mergužei!
Rh D, 51

Der Jüngling beklagt den Verlust der Mütze ebensosehr wie das Mädchen den das Kranzes (*kepurės burtiko* – pars pro toto; *žiedelis* des Mädchens ist *pentinėliai* des Jünglings); wenn man die Mütze nicht wiederfindet, ist es sowohl für den Jüngling wie für sein Mädchen peinlich. Wir haben bereits gesehen, wie das Mädchen den Kranz am Haken aufhängt, wenn sie den Jüngling besucht hatte. Der Jüngling aber, der beim Mädchen gewesen ist:

Mila, buvau svirne,
Mila, lankiau mergą,
Mila, mano kepurėlė
Svirne ant skrynelės.
NLV, 136

Wenn der eine die Mütze vergißt, und die andere den Kranz, können sich auch Mißverständnisse ereignen:

Žali rūgiai želmenuosa,
Rūta garbinuota.
Ant tėvulio dzidzio dvaro
Trys noujos stoinelės.

Ant cėvulio dzidzio dvaro
Trys noujos stoinelės,
Ti vaiksciojo ulevojo
Jounoji mergelė.

Ti vaiksciojo ulevojo
Jounoji mergelė
Vaiksciodama uliodama
Su bernu kalbėjo:

Ar nebuvai, mergužėle,
Stoinioj pas žirgelį?
Ar ne tavo vainikėlis
Stoinioj ant langelio?

Aš nebuvau, bernužėli,
Stoinioj pas žirgelį,
Tai ne mano vainikėlis
Stoinioj ant langelio.

Ant motulės dzidzio dvaro
Trys rūtų darželiai.
Ti vaiksciojo ulevojo
Jounasai bernelis.

Ti vaiksciojo ulevojo
Jounasai bernelis,
Vaiksciodamas, uliodamas
Su merga kalbėjo:

Ar nebuvai, bernužėli,
Darže pas rūtelę?
Ar ne tavo kepurėlė
Darže ant rūtelės?

Aš nebuvau, mergužėle,
Darže pas rūtelę,
Tai ne mano kepurėlė
Darže ant rūtelės.
Šimt, XLIV

Es wird gezeigt, daß hier wie dort ein anderer war: ob das nicht eine Untreue ist?

Was für das Mädchen der Garten ist, wo die Raute wächst, das ist für den Jüngling der Stall, wo das Pferd steht[236], was für das Mädchen die Raute ist, ist für den Jüngling das Roß. Das Mädchen, das sich am Jüngling für eine Beleidigung zu rächen wünscht, will weiter nichts als:

Kad tave, šelmi, pažinčiau,
Tau kepurėlę nutraukčiau,
Į juodą purvą suminčiau.
NLV, 134

Wir haben gesehen, daß das Mädchen zum Zeichen, daß sie einem Jüngling wohlgesinnt ist, ihm mit einem Kranz in der Hand entgegengeht; der Jüngling braucht nur die Mütze abzunehmen.

Jis jai davė labą rytą,
Ji jam nė žodatį.
Jis jai kėlė kepuratę,
Ji jam vainikatį.
RhD, 23

Das bedeutet, man antwortet sich gegenseitig. Aber oft nimmt auch der Bursche die Mütze ab, aber das Mädchen nicht den Kranz, was bedeutet, daß sich der Bursche keine Hoffnung machen soll. Wenn der Kranz schief auf dem Kopf sitzt, kann ihn der geringste Windstoß davontragen. Dasselbe ist auch mit der Mütze der Fall:

Anoj pusėj	Anoj pusėj
Už Nemuno	Už Nemuno
Stovi mergelė	Stovi bernelis
Ant krantelio.	Ant krantelio.
Jos vainikėlis	Jo kepurėlė
Ant šonelio,	Ant šonelio,
Šilkų kasnykai	Šilkų juostelė
Per petelius.	Lig žemelei.
Kad aš žinotau	Kad aš žinotau,
Kad mano būtų,	Kad mano būtų,
Aš persiirtau	Aš persiirtau
Per Nemuną.	Per Nemuną.
Aš persiirtau	Aš persiirtau
Per Nemuną,	Per Nemuną,
Jai vainikėlį	Jam kepurėlę
Pataisytau.	Pataisytau.
Jai vainikėlį	Jam kepurėlę
Pataisytau,	Pataisytau,
Šilkų kasnyką	Šilkų juostelę
Sumastytau...	Suvaržytau...

Ja D, 26–27

Nicht immer „raubt" der Bursche das Mädchen. Zuweilen ist sie die erste, die dem Burschen Schmach bereitet. In diesem Falle leidet natürlich die Mütze.

Norėjo mane prigauti,
Iš to kiemelio išgauti.
Ale aš pirma prigavau,
Jo *kepurėlę nutraukiau,*
Mečiau *kepurę į purvą.*
JLD, 472

Genau so, wie es der Bursche macht, wenn er „den Kranz stiehlt".

Wir haben schon gesehen, daß es schlimm ist, wenn der Tau auf den Kranz fällt. Nicht besser ist es, wenn dasselbe mit der Mütze geschieht: „die Sünde" ist eine gemeinsame „Sünde". Um die Zusammenstellung zu vervollkommen, möge es gestattet sein, das etwas längere Lied anzuführen.

Ui, ui, ui, Dievai, Dievuliau mano, Kaip aš šią naktį Vargely buvau.	Ui, ui, ui, Dievai, Dievuliau mano, Kaip aš šią naktį Vargely buvau.
O, aš nušalau Kojas rankeles, *Užkrito rasa* *Už vainikėlio.*	O, aš nušalau Kojas rankeles, *Užkrito rasa* *Už kepurėlės.*
O, kad išauštų Balta aušrelė, Kad užtekėtų Šviesi saulelė!	O, kad išauštų Balta aušrelė, Kad užtekėtų Šviesi saulužė!
Kad užtekėtų Šviesi saulelė – Eičiau į lanką Šienelio grėbti.	Kad užtekėtų Šviesi saulužė, Eičiau į lanką Šienelio pjauti.
O bešvytuojant Naują grėbelį, O ir atjoja Jaunas bernelis.	O man bepjaujant Lankoj šienelį Antai ateina Jauna mergelė.

O, padie Dievai, Jauna mergele, *O kodėl, dėlko* *Be vainikėlio?*	O, padie Dievas, Jaunas berneli, *O kodėl, dėlko* *Be pentinėlių?*
O todėl, dėlto *Be vainikėlio,* *Kad nemylėjau* *Žalių rūtelių.*	*O todėl, dėlto* *Be pentinėlių,* *Kad nemylėjau* *Bėrą žirgelį.*
O, kad sugrįžčiau *Į tas dieneles –* *Labiau mylėčiau* *Žalias rūteles.*	*O, kad sugrįžčiau* *Į tas dieneles,* *Labiau mylėčiau* *Bėrą žirgelį.*
Tankiai lankyčiau Ir aplaistyčiau, O kur eidama – Apsikaišyčiau.	Tankiai lankyčiau Ir pagirdyčiau, O kur ketėjęs – Tenai nujočiau.

JLD, 518

Der Tau ist auf Kranz und Mütze gefallen – beide haben die Jugendehre eingebüßt; wenn Unschuld und Reinheit zurückkommen könnten, würden die jungen Leute vernünftiger sein. Aber sie kommen nicht zurück. Wie die Raute die Hüterin der mädchenhaften Reinheit so ist das Roß der Wehrer des männlichen Mutes, der Ehre (Ehre – Kranz, Mütze). Bei einem Vergleich mit diesem Liede würde man auf die Spuren des folgenden Symbols stoßen:

Aš sakiau, sakiau Savo mergytei: Neeik, neeik per linų lauką.	Aš sakiau, sakiau Savo bernyčiui: Nejok, nejok per rugių lauką.
Ei užkris, užkris *Už vainikėlio* *Mėlyns, mėlyns linų žiedelis.*	*Ei užkris, užkris* *Už kepurėlės* *Geltons, geltons rugių žiedelis.*
Ne vienai dienai, Ne adynėlei – Visam, visam amželiui.	Ne vienai dienai, Ne adynėlei – Visam, visam amželiui.

(NLV, 385. Vergl. JLD, 453, wo stat der Roggenblüte von der Gerstenblüte gesprochen wird; an Stelle von *visam, visam amželiui* steht: *visam savo amželiui.*)

Chr. Bartsch bemerkt bei Gelegenheit dieses Liedes: „Der mahnende Hinweis auf die Blüte des Roggens und des Flachses deutet darauf hin, daß Burschen und Mädchen mit der Verheiratung die Freiheit ihrer Jugendtage verlieren und nunmehr für die Wirtschaft – er speciell für das Roggenfeld, sie für das Flachsfeld verantwortlich sind"[237]. Es bleibt nur zu bedauern, daß der Forscher nicht für nötig hielt, seine Meinung zu begruenden. In der Tat kann man Spuren von beiderseitiger bestimmter Verantwortlichkeit in den Liedern verfolgen:

Kas *bobelių* dainavimas,
O *ropelių žaliavimas*!
Dainuokit, *bobelės*,
Žaliuoj *jūsų ropelės!*

Kas *vyrelių* dainavimas,
O *rugelių žaliavimas!*
Dainuokit, *vyreliai*,
Žaliuoj *jūsų rugeliai!*

Kas *bernelių* dainavimas,
O *žirgelių žvingavimas!*
Dainuokit, *berneliai*,
Žvengia *jūsų žirgeliai!*

Kas *mergelių* dainavimas,
O *rūtelių žaliavimas!*
Dainuokit, *mergelės*,
Žaliuoj *jūsų rūtelės!*
JLD, 262

Vielleicht kann dieses letzte Beispiel den Gedanken von Bartsch etwas unterstützen, aber mir scheint, das die Wurzeln der Symbolik tiefer liegen. Der Ton des Liedes ist über alle Maßen traurig. Das Lied (eine Variation Nesselmann's) beginnt mit dem Vorwurf: *ar aš nesakiau*. Danach gibt Nesselmann auch die zweite Variation des ersten Zweiges des Liedes, welches endet:

Ui, neverk, neverk,
Mūsų sesyte!
Rytoj dar neves tave,
N'eidama (? *B.S.*) nuo mamužės.
NLV, 385

Daß die Flachsblüte auf dem Kranz gefallen ist, bedeutet ein Ende mit Tränen. Bei Juškevičia beginnt das Lied:

Ar vėjai pūtė,
Ar sodai siaudė?
Ar meirūnai lingavo,
Meirūnėliai lingavo?

Ar vėjai pūtė,
Ar sodai siaudė?
Ar lelija lingavo,
Lelijėlė lingavo?

Verkė bernelis,
Verkė jaunasis,
Per aslelę eidamas,
Per asložę eidamas.
Ar aš nesakiau... u.s.w.

Verkė dukrelė,
Verkė jaunoji,
Per aslelę eidama,
Per asložę eidama.
Ar aš nesakiau... u.s.w.
JLV, 453

So beginnen die traurigsten Lieder, das bitterste Unglück. In den litauischen Volksliedern klagt das Mädchen mehr als überall über ihre Jugend, über den grünen Kranz. Mütze und Kranz sind gleichstarke Begriffe. Ist der Tau auf Kranz, auf Mütze gefallen, dann ist auch die Unschuld, die Jugend vorbei; von dort kommen Leid und Tränen. Im Sinne der Volkssymbolik ist Mütze – Kranz, Raute – Roß, Ring – Sporen. Darf man nicht annehmen, daß auch die Blüte der Gerste (Roggen-blüte) gleich der Blüte des Flachses, gleich Tau ist? Und symbolisiert nicht das „Fallen" der Flachsblüte oder der Gersten (Roggen)-blüte auch den Verlust der Jungfräulichkeit und jugendlicher Unschuld? Wenn die oben zitierten Beispiele noch nicht genügt haben, dann überzeugt uns der Gebrauch. Dafür führen wir noch eine Variante an:

Ar aš nesakiau
Savo sesiulei:
Neik per linų laukelį,
Žalių linų laukelį.

Ei užkris, užkris
Už vainikužio
Žalių linų laiškelis,
Mėlynasis žiedelis.

Ar vėjas pūtė?
Ar sodai ūžė?
Ar lelija lingavo,
Kaip lendružė siūbavo?

Ei, verkė, verkė
Mūsų seselė
Per asložę eidama,
Į suolužį sėsdama.

Ei, cit, neverki,
Mūsų sesele,
Rytoj dar graudžiau verksi,
Rytoj graudžiau raudosi.

Ims vainikėlį,
Dės muturėlį,
Virkdins tavo širdelę,
Dilgins skaisčius veidelius.
JSVD, 655

Dieses Lied singt man während des Hochzeitsfestes, „wenn man aus dem Gemach heraustritt, wohin die Mutter die Neuvermählten führt, zuschließt und den Schlüssel herumdreht"[238].

Geht eine junge Frau mit ihrem Angetrauten zum ersten Mal ins Brautgemach, dann fällt die Flachsblüte auf Kranz, am folgenden Tage wird der Kranz mit der Haube vertauscht.

Wie schon oben vom Kranz bemerkt wurde, so gibt es auch von der Mütze ganze Gruppen von Liedern, in denen die Symbole ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben und sich selbständig gemacht haben. Unter ihnen sei nur das Folgende erwähnt:

Skenda bernytis,
Skenda jaunasis,
O jo kepurėlė
Viršuj vandens plaukia.
– – – – – – – – – – – – – –
Gelbėk, mergyte,
Gelbėk, jaunoji,
Jei ne mane patį –
Norint kepurėlę.
NLV, 366

Ant jūrių marių,
Ant vandenukų, –
Čionai plūduriavo
Jaunoji mergytė.
– – – – – – – – – – – –
Gelbėk, bernyti,
Gelbėk, jaunasai,
Jei ne mane jauną,
Norint vainikėlį.
NLV, 367

Vielleicht muß hier in beiden Liedern unter Meer das menschliche Unglück angesehen werden, in das sowohl der Bursche wie das Mädchen versunken sind, und eine Bitte um Rettung der Mütze und des Kranzes, d.h. der Ehre, des guten Namens. Aber eine solche Erklärung wäre etwas erzwungen und künstlich. Im Bewußtsein des Sängers ist zum mindesten keine ähnliche Vorstellung gewesen. Eher ist hierin eine Abstraktion von Symbolen zu sehen.

ŽIRGAS

Wie das Symbol des *Vainikas* in den litauischen Volksliedern unvergleichlich viel mehr verbreitet worden ist als der ihm korrespondierende *kepurė*, so ist auch das Motiv der *žirgas* mehr verarbeitet als das Motiv *rūta*. Wenn *vainikas* und *kepurė* eine bestimmte Erscheinung symbolisieren, so kann man das von dem andern Symbolpaar nicht sagen. Die Raute kann sowohl das Mädchen wie ihre Unschuld bedeuten und ist noch öfter

die treue Freundin des Mädchens, mit der die letztere spricht und sich Rat hält, und auf der sich die Erlebnisse des Mädchens abspiegeln. *Žirgas* kann niemals die Stelle des Burschen vertreten, er ist sein treuer Freund und Genosse, das Symbol seines Mutes. Das Mädchen, das eine Raute gesät hat und den Kranz geflochten hat ist eine Braut, die bereit ist den Burschen zu empfangen; der Bursche, der ein Roß empfangen hat, ist imstande zu freien. Was für das Mädchen die Raute abpflücken ist, ist für den Burschen, das Roß füttern; den Kranz flechten ist dasselbe wie das Roß satteln; den Kranz aufsetzen dasselbe wie das Roß besteigen...

Raudojo mergelė
Rūtelių darželу,
O jaunas bernelis
Naujoje stainelėj.

Raudojo mergelė
Rūteles skindama,
O jaunas bernelis
Žirgelį šerdamas.

Raudojo mergelė
Vainiką pindama,
O jaunas bernelis
Žirgą balnodamas.

Raudojo mergelė
Vainiką segdama,
O jaunas bernelis
Ant žirgo sėsdamas.
NLV, 296

Žirgas – der treueste Freund des Burschen:

Vež brolelį per laukelį,
Jo žirgelis paskui seka.
JLD, 199

Nicht nur ein „platonischer Freund", sondern ein wirklicher Helfer und Bewahrer vor Unglück. In einer Abhandlung über die Bedeutung des Rosses in der slavischen Dichtung bemerkt V. Jagič unter anderen: „Sollte es nicht trinken wollen, so ist das sehr onimös, eine Gefahr oder ein Unglück droht seinem Herrn"[239]. Die Bemerkung findet ihre Bestätigung auch in der litauischen Dichtung.

Teka upė per žvyryną,
Nenor žirgas gercie, –
Šimt, XXIV

weil die Braut des Burschen sehr empfindlich ist. Oder:

Jojau lauku, jojau antru,
Nieko gero nedajojau,
Dajojau upelį,
Drumstų vandenėlį.

Iš kraštelių drumstvandenis,
O vidurin – dar drumstesnis,
Negėrė žirgelis,
Juodasai bėrelis.
Šimt, XXXI

Das Roß trank nicht, der Jüngling erreichte sein geliebtes Mädchen nicht. Als er das nächste Mal ausreiten wollte, trank das Roß, der Bursche gelangte zu seiner Braut und der Weg war von Erfolg gekrönt. Aber auch wenn das Roß stolpert ist es ein schlechtes Zeichen:

Klumpa, ilsta žirgelis
Dėl neviernų žodelių,
Dėl neteisiųjų.
JLD, 623

Wenn das Roß weder fressen noch trinken will bedeutet es große Sehnsucht, nach der Geliebten zu reiten:

Nei aš noriu avižų,
Nei šio žalio šienelio,
Nei čysto vandenėlio.
Tik aš noriu nubėgti
Šį subatos vakarą
Pas jaunąją mergelę.
JLD, 390

Aber das Roß führt auch die Aufträge des Burschen aus:

Kaip aš pasakysiu,
Turi padaryti:
Žalias rūtas išminti,
Mergelę pravirkdyti.
JLD, 197

Wenn das Roß die Raute zertritt, gewährt sich das Mädchen dem Burschen[240].

Išmindžiavo žirgužis rūtužes,
Nubučiavo bernytis mergužę.
Vesk žirgelį iš rūtų darželio,
O bernytį – nuo jaunos mergelės.
NLV, 52

Wenn der Bursche vom Mädchen eine Absage erhält, man treibt das Roß soweit wie es geht ins Feld hinaus. Auf die Frage des angekommenen Freiers, wo er das Roß einstellen kann bedeutet die folgende Antwort Erfolg oder Mißerfolg:

Leisk bėrą žirgelį
Į pūdymėlį,
Mesk aukso žiedelį
Į rūdynėlį.
NLV, 176

Wenn die Braut einverstanden ist, folgt die Antwort:

Leisk bėrą žirgelį
Į rūtų daržą,
Mauk aukso žiedelį
Ant baltos rankos.
NLV, 176

Das Roß zerstört nicht nur die Raute im Blumengarten, sondern frißt zuweilen auch den Kranz: dann ist die Sachlage wesentlich verschlechtert:

Neprausk, pana, baltai burną,
Ten maskoliai arklius girdžia, –
Nuims tavo vainikėlį,
Pasišers savo žirgelius.
NLV, 388

Offenkundig ein „Raub". Aber das Roß ist froh, seinem Herrn einen Dienst erweisen zu können und das arme Mädchen zu verunglücklichen:

Mandras brolio žirgelis
Nuo rūtelių vainikėlio.
BLV, 102

Wenn ein Mädchen ein Roß pflegt und es füttert ist es auch ein schlechtes Zeichen. Deshalb, weil sie ihm anstatt des Hafers ihren Kranz zum Futter vorwerfen kann...

– Dukrele, lelijėle,
Su kuo šiąnakt kalbėjai,
Kieno žirgą šėrei?
– Su broleliu kalbėjau,
Brolelio žirgą šėriau.

– Dukrele svavalninke,
Namelių pustelninke,
Namelius pustavoji,
Bernelius čestavoji!

Sušėrei vainikėlį
Su grynu abrakėliu,
Sugirdei jaunystėlę
Su čystu vandenėliu!
JaD, 7

Wenn das Roß schnaubt bedeutet das eine Frage des Freiers an das Mädchen:

Tu merguže mano,
Lelijate mano,
Ar tu negirdėjai
Šile žirgą žvengiant?

O jei ir girdėjau,
Ale neatspėjau,
Dar aš pasiliksiu
Prie mano močiutės.
RhD, 25

Wenn ein Mädchen hört, wo ein Roß schnaubt – ein schlechtes Zeichen. –

Reikėj nevaiksciocie
Vėlai po dvarelį,
Reikėj neklausycie,
Kur žirgeliai žvengia... –
Šimt, XX

der Bruder macht der Schwester zum Vorwurf, daß sich nachdem ein „Falke" (Säugling) auf ihren Armen gezeigt hat.

Wie die Raute die Geheimnisse des Mädchens verrät, so das Roß die des Burschen.

Prašiau pas Dievą
Per visų dzienų,
Kad Dzievulis man duotų / bis

Rytų šalnotų,
Dzienų miglotų,
Vakarėlį dūmotų. / bis

Kad nemacytų
Mani cėvulis
Iš mergelės parjojanc. / bis

Macyc nematė,
Suprast suprato,
An žirgelio pažino. / bis
Šimt, LXXXVII

„PUTINAS"

In den russischen Liedern ist das Symbol des Maßholders weit verbreitet. Maßholder pflücken ist dasselbe, was in den litauischen Liedern bedeutet, den Kranz verlieren oder abreißen.

S kiem jagody rvala,
Kalinu lomala –

ist ein stehender Ausdruck der russischen Lieder. In den litauischen Liedern trifft man dieses Motiv ebenso oft, nur ist sein Sinn hier viel blaßer: die Symbole sind schon zu sehr abstrahiert. Obendrein ist „Maßholder", litauisch *putinas*, der Name für das männliche Geschlecht, was die Symbolisierung noch mehr belastet.

Kalnan pucinėlis,
Klonėn šermukšnėlis,
Ti mergelė lelijėlė
Pucinėlį laužė.

Pucinėlį laužė,
Pas bernelį klausė:
Kadu mudu ženysimės,
Ar rudenies lauksim?
Šimt, XVI

Im Verlauf des Liedes wird ausgeführt, daß sie, als *pucinėlį laužė* – Maßholder pflückte – den Kranz verlor. Dadurch wird auch die auf den ersten Blick seltsame Frage erklärt: das Mädchen, das Maßholder pflückt, fragt den Burschen, wann die Hochzeit sein wird. Die Frage ist ganz natürlich und berechtigt, aber der Bursche ist ein Schelm. Das Lied endet mit einer Klage:

Krinta darže rožė,
Krinta lelijėlė,
Krinta mano ašarėlės
Per skaistus veidelius...

Wie oft durch Gebräuche oder auf anderen Wegen die Symbolik zu einem Symbol abstrakter Symbole gemacht werden kann erhellt aus dem folgenden Liede:

Pucinėli raudonasis, / bis
Ko pavirtai in šalalį?
Ko pavirtai in šalalį, / bis
In tų gilų Dunojėlį?

Ar vėjelio papuciamas, / bis
Ar lietulio nulyjamas?
Ar lietulio nulyjamas / bis
Ar paukštelio nutupiamas?

Nei vėjelio papuciamas / bis
Nei lietulio nulyjamas,
Nei lietulio nulyjamas,
Cik poukštelio nutupiamas.

Šimt, LXXVII

Wir haben bereits oben auf das vielen Völkern gemeinsame Symbol: Baum gleich Mädchen hingewiesen. Das auf ihn geflogene Vöglein, das die Zweige abreißt oder sich nur einfach daran niederläßt ist ein Freier. Im vorliegenden Falle stimmt das Symbol. Um so mehr, weil *putinas*, Maßholder, solch Baum ist, dessen Zweige man bei bekannten Gelegenheiten pflückt. Der Sinn dieses Systems von Symbolen ist der: der Maßholder, auf den sich ein Vogel gesetzt hat und der von dieser „Last" in einen tiefen Strom fällt, ist ein Mädchen, das vom Freier betrogen und verlassen worden ist. Daß dem so ist – bestätigt der zweite Teil des zitierten wunderbaren Liedes, dessen zweites Glied einen komplizierten, prachtvollen symbolischen Parallelismus darstellt. Ferner folgt unmittelbar auf den zitierten Teil:

Dalia mano neščėslyva, / bis
Aisiu keliu giedodama.

Aisiu keliu giedodama, / bis
Ščėscies, dalios ieškodama.

Atsišauki, mano dalia, / bis
Anoj pusėj Dunojėlio!

Anoj pusėj Dunojėlio, / bis
Už marelių mėlynųjų.

Už marelių mėlynųjų, / bis
Už girelių, už žaliųjų.

Die Klage über das Schicksal, die die Symbole des ersten Teiles des Parallelismus aufdeckt, ist verständlich.

„ŽYLELĖ"

Nicht ohne gewisse Verwirrung kann man sich an die folgende Symbolisierung erinnern:

Sugavau žylę žylelę
Į savo baltas rankeles.

Žiūrėk, mergyte, pro langą,
Ką dirb žylelė daržely.

Žylelė rūtytes skina,
Mergelė vainiką pina.

Mergytė miego susnūdo,
Žylė iš daržo išsprūdo.

Sugavau strazdą strazdelį
Į savo baltas rankeles.

Įleidau žylę žylelę
Į savo rūtų darželi.

Įleidau strazdą strazdelį
Į savo naują strajelę.

Žiūrėk, bernyti, pro langą,
Ką dirb strazdelis strajelėj,

Strazdelis šienužį pešė,
Bernytis žirgužį šėrė.

Bernytis miego susnūdo,
Strazdas iš strajės išsprūdo.

NLV, 401

Öfter trifft man Variationen dieses Liedes, wo nur sein erster Teil von der Meise – *žylelė* – existiert. Es ist mir nicht gelungen auf die Spuren zu kommen, mit denen man dies Symbol genau erklären könnte. Wider Willen muß man sich deshalb mit der allgemeinen Annahme zufrieden geben. Oben haben wir gesehen, wenn ein Mädchen einen Kranz flicht und ein Bursche das Roß füttert, dann bedeutet das, daß sich die erste anschickt Braut zu werden, und der zweite sich anschickt zu freien[241]. Wenn die Meise Rauten für einen Kranz abreißt und eine Drossel das für das Füttern des Pferdes bestimmte Heu fortschleppt, dann bedeutet das, daß sie die jungen Leute antreiben sich zu den bevorstehenden Ereignissen bereit zu machen. Unter No.184 gibt Nesselmann eine Variante dieses Liedes. Dort sitzt ein Mädchen in der Kammer und weint, aber eine Meise, die in den Garten gekommen ist, um zu picken und die Blumen zu kosten, singt ihr ein schönes Lied vor. Als die Meise beginnt Rauten zu säen hört das Mädchen auf zu klagen (ver. säen – lieben). Als die Meise die Raute gätete, setzte sich das Mädchen zu ihr und als die Meise begann die Rauten zu pflücken flocht sich das

Mädchen einen Kranz, d.h. sie wurde Braut. Solcherart erscheint die Meise als ein gewisser Sendbote des Burschen. Bei Juškevičia finden wir noch mehr Variationen. Mehrere endigen folgenderweise:

Seselė saldžiai užsnūdo,
Žylelė šauniai išsprūdo.

Atbund seselė iš miego,
Parlek žylelė iš lauko.

Parlek žylelė iš lauko,
Parneš meiliųjų žodelių.

Ne tiek žylelės plunksnelių,
Kiek jos meiliųjų žodelių.
JLD, 355, 646

Einige haben einen etwas anderen Schluß:

Mergelė saldžiai užsnūdo,
Žylelė laukan išsprūdo.

Parlek žylelė iš lauko,
Parneš mergelei naujieną:

Žylelė lauke lakiojo,
Mergelė graudžiai raudojo. –

Kiek ant žylelės plunksnelių,
Tiek ant mergelės kalbelių.

Nukris žylelės plunksnelės –
Ir nuo mergelės kalbelės.
JLD, 597

In allen Varianten dieses Liedes läßt der Bursche die Meise in den Blumengarten hinein und sie sagt dem Mädchen, daß sie den Kranz flechten soll. Die Meise fliegt ins Feld zurück, augenscheinlich zum Pflüger oder Mäher, jedenfalls zu dem, der sie in den Garten geschickt hat. Aus dem Felde kehrt die Meise mit vielen lieben Worten *meilieji žodeliai* zum Mädchen zurück. *Meilieji žodeliai* bedeutet in der Sprache der litauischen Volkslieder den zärtlichen Ausdruck der Liebe oder einfacher, eine Liebeserklärung. Der Sinn dürfte der sein: die Braut ist zu allem bereit, der Bursche erklärt sich. Wenn die Meise auch mit einer schlechten Nachricht, z.B. über häßliche Nachrede, zurückkehrt, dann ändert das nichts am Wesen des Vorschlages. Daraus geht hervor, daß die Meise die Rolle einer Werberin, einer Kupplerin spielt. Wobei selbstverständlich eine derartige Erklärung der Vervollständigung und der Korrektur bedarf.

ANHANG

Es bleiben für eine Speziellunterşuchung noch die anderen Elemente der litauischen Volkssymbolik übrig, die zum größten Teil der ganzen Menschheit oder doch zu mindesten der slavischen gemeinsam sind und die litauischen, die weniger verbreitet und in Aufnahme gekommen sind. Dürfte doch nicht überflüssig sein Folgendes hinzufügen. In den litauischen Volksliedern trifft man häufig *dvaras; aukšti, margi didi dvareliai* u.s.f. Vielleicht nennt hier der Litauer seine rauchige Hütte mit dem Grund so stolz Palast und Terem, mit dem der französische Volkssänger seine Helden, gewöhnliche Sterbliche, Könige und Prinzessinen nennt. Vielleicht drückt es tatsächlich die Vorstellung des Volkes von irdischer Glückseligkeit aus. Aber in der litauischen Volksdichtung hat sich die Quelle bewahrt, woher diese Vorstellung geflossen ist. Nämlich:

Išeis į baudžiavatę,	*Pareis iš baudžiavatės,*
Į margąjį dvaratį,	*Iš margojo dvaračio,*
Paliks mane beverkiant,	Parneš gražių žodačių
Už girnelių bestovint.	Ir gailių ašaračių.
	RhD, 26

Wenn auch nicht in jeder Benennung *dvaras* der Überrest von Leibeigenschaft sein muß, so ist es doch in jedem Fall ein sich stolz erhebendes prächtiges Gebäude der Bürger – Grundbesitzer, und mußte für die Vorstellung des Bauern ein analoger Impuls sein, seine Hütte zu einem Palast zu machen.

Wjatscheslaw Ivanow sagt anläßlich der Worte des von ihm ins Russische übersetzten Liedes *Kraitis* (Rh, 1):

Veža mano kraitužį
Į svetimą šalį,
Dvejais, trejais rateliais,
Penkiais, šešiais žirgeliais,
Visais parvedininkais.
Kur rateliai įsigręžė –
Čia virvelės trūko...

Und

2) Kad aš ėjau per klėtužę –
Klėties grindys linko...,

daß, wenn im ersten Falle ein Fuder mit dem Hochzeitsgut sich in die Erde einschneidet, dieses im Volksmund glückliches Leben bedeutet. Das ist in der Tat glaubhaft. Wenn die Fuhre sich in die Erde einschneidet, bedeutet das eine sehr reiche Mitgift, mit der man das Leben anfangen kann. Es wird sogar im Liede gesungen:

Močiute mano,
Senoji mano,
Ne pilną davei
Margą skrynelę.

Ne alsiai vežė
Bėri žirgyčiai,
Ne sunkiai nešė
Balti brolyčiai.
NLV, 263

Anläßlich der Worte, die wir mit 2) bezeichnet haben, bemerkt Iwanow, daß dieses einen großen Kindersegen bedeutet[242]. Einem solchen ausgezeichneten Kenner der Volksdichtung wie Wjatscheslaw Iwanow muß man glauben, auch wenn man seine Meinung nicht beweisen kann.

ANMERKUNGEN

1. *Scriptores rerum prussicarum.* 1.1361 (Wulfstans *Reisebericht.* S. 732–735). Nach M. Biržiška.
2. Ditlebs von Alnpeke. *Livländische Reimchronik* (Scriptores verum livonicarum, 1. 1857. S. 572–576). Nach M. Biržiška.
3. J. Voigt. *Geschichte Preussens.* 1832. S. 697–705.
4. Preussische Chronik. 1876.
5. M. Biržiška. *Lietuvių dainų literatūros istorija.* Vilnius, 1919. S. 8. Teilt Biržiška in einer Anmerkung mit, daß er A.R. Niemi folgt.
6. *Kronika litewska, polska, żmódzka i wszystkiej Rusi* (1582). Die Strophe ist bei Stryjkowski vollständig: „Ne taip man gaila pilelės, kaip man gaila karelių", man trifft sie auch in Sammlungen des 19. Jahr. Vergl. Mikuckij: *Varšavskije Universitetskije Izvestija;* Juškevičia (1876), No. 4 u.a.
7. F.u.S. Tetzner. *Dainos.* Leipzig. M. Biržiška. *Liet. dainų lit. istorija.*
8. Ibid.
9. Ibid. Guagnini bemerkt, daß die Litauer beim Mahlen das Wort *malu, malu* wiederholen nach der Melodie des Liedes. *Malu, malu* hat sich in derartigen Liedern bis heute gewahrt. Viele Varianten *malu, malu viena, pasižiūriu – diena* u.s.w. trifft man in der Sammlung Niemis. Sogar während des Krieges 1914–1918 konnte der Schreiber dieser Zeilen dieses Motiv hören. Alle Mühlen waren unter Aufsicht der Okkupationstruppen und wer „schwarz" mahlen wollte, nahm seine Zuflucht zu dem längstvergessenen häuslichen Mühlstein. Aus Furcht vor Strafe und Requisition mahlte man nachts und verkürzte sich die Zeit mit dem einförmigen Gesang *malu, malu*... u.s.w.
10. Lepner charakterisiert die Litauer:
    „Der Littau ist geneigt zum Heulen, Spielen, Singen. Die Kaukel, Trub, Geig, Pfeif muß bei ihm oft klingen.
    (M. Biržiška)
11. Martinius schrieb:
    A lituo nomen ducis gens Lithuana agresti,
    Natura gaudes carmina, ut et lituo.
    Nam pacus indomitum modulans ad pascua mittis,
    Et repetis Jehu Caetus aratra tenens.
    Toades exequias, nec non conviva cantas,
    De cantas ululans quidquid in orbe vides.
    (M. Biržiška)
12. M. Biržiška. *Liet. dainų liter. istorija.* P. 26–37.
13. „Taip besidarkant jiems ir *kiauliškai* besimaudant..."
    „...svodbiškas *bliovims* visur pasikėlė..."

„Poterių, kaip krikščionims reik, skaityt užsimiršo
Ir *kaip kiaulės* almono – tikt gėda sakyti –
Kiauliškas dainas dainuot ir žviegt užsimanė..."
„Barbė su Pime *dainavo pašukų dainą,*
O Laurienė su Pakuliene *garbino gaidį*".
„*Dainos nuo gaidžių, nuo vištų irgi žąsyčių,*
Kalbos nuo vilkų, nuo meškų irgi nuo jaučių..."
„*Moters su mergoms dainuoja pašukų dainą...*"
„... ir iš tolo, kaip jaučiai, baubia be proto..."
(Aug. Schleicher. *Christian Donaleitis.* Litauische Dichtungen – *Rudenio gėrybės*)

14. Lessings Werke, Herausgegeben von C.Ch. Redlich. Berlin, B. IX. S. 123–125.
15. „Stimmen der Völker in Liedern". 1807
16. T.u.S. Tetzner. S. 40. Obwohl M. Biržiška behauptet, daß er im Schaffen Schillers keine *Dainos*spuren erblicken kann (Liet. d. lit. istor. S. 50).
17. M. Biržiška. *Liet. dain. lit. istor.* S. 50.
18. Ibid. S. 50–53.
19. Nesselmann behauptet nicht nur daß sich Rhesa oftmals Litauer genannt hat, sondern beschuldigt ihn sogar „der Schwärmer fürs Littauerthum" (Nesselmann, *Littauische Dichtungen*, Vorrede, IV–V).
20. Wie tiefen Eindruck auf ihn die heimatlichen Felder gemacht haben, kann das tiefempfundene Gedicht „Das versunkene Dorf" illustrieren, aufgeschrieben 1797, als sein Heimatdorf Karvytos [Karvaičiai] mit Sand zugeweht wurde.
21. Es ist interessant, daß er bei der Ausgabe der Werke von Donelaitis (Donaleitis, Donalitius) die undenkbaren, wie er sagte, die unanständigen Stellen verbesserte oder einfach wegließ (mehr als 400 Verse!) und wie deswegen Nesselmann über ihn in Wut geriet. (Die oben erwähnte Vorrede zu der *Lit. Dichtung.*)
22. Brief K. Balmont an J. Baltrušaitis, der die Übersetzung mehrerer *dainos* von Rhesa ins Russische begleitet.
23. Goethe sagt anläßlich einer Würdigung der Rhesaschen Sammlung, daß für sein kleines Drama *Die Fischerin Dainos*motive benutzt hat.
24. Ch. Bartsch. *Dainų balsai.* 1886. XXII. F.u. S. Tetzner. *Dainos.*
25. Tetzner. S. 70.
26. Ch. Bartsch. S. XXII. Tetzner. S. 43.
27. Der I. Teil seines Buches *Dainų Balsai* ist Heidelberg 1886, der zweite ebendort 1889 erschienen.
28. Vergl. seinen Aufsatz *Die Volkslieder der Litauer* in der „Wissenschaftlichen Beilage zum Bericht des Kgl. Gymnasiums zu Tilsit. Ostern, 1893".
29. Auch Bartsch, der die *Dainos*edition von Juškevičia beschreibt, wundert

sich in der Vorrede zu *Dainų Balsai*, daß man in litauischer Sprache nicht nur Bemerkungen über die *Dainos* machen, sondern sogar eine ganze Abhandlung schreiben kann.

30. Prag, 1875.
31. Halle, 1876.
32. In litauischer Sprache sind nur die ersten Strophen gegeben, die übrigen in der deutschen Übersetzung.
33. *Archiv für die Slavische Philologie.* 1879, IV. B. [S 590–510]
34. Z.B. No. 26, das nach Inhalt und Form eigenartig ist. In dem ganzen bekannten *Dainos*material trifft man nur eine Variante.
35. Göttingen, 1882.
36. Strassburg, 1882.
37. Auf einige Annahmen dieser Gelehrten kommen wir noch zurück.
38. Viele polnische Ausgaben sind dem Verfasser nur dem Namen nach bekannt; es besteht im Augenblick keine Möglichkeit, sie zu bekommen.
39. Mickiewicz, *Dzieła*, 1893, B. III. S. 114.
40. Was z. Th. Narbutt's *Dzieje starożytne narodu litewskiego* angeht, so ist es voller Liebe und Idealismus, der die letzten Grenzen der historischen Glaubwürdigkeit überschreitet. Das im innersten Wesen unpolnische Schaffen Mickiewicz wird mit einem faden Messianismus und einer Wiederholung der Schillerschen Worte in Bezug auf Litauen abgeschlossen:
„Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn".
41. Gesammelt von E. Staniewicz.
42. Über *Dainos* – Bd. I.
43. *Athenaeum*. Dieser Aufsatz ging über in seine bekannte Arbeit *Litwa / Starożytne dzieje i ustawy, język, wiara, obyczaje.../* 2 B. 1847. 1919 als Einzeldruck in „Głos Litwy", Wiłna herausgegeben.
44. Wilja i jei brzegi. S. 292–321.
45. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, III [S. 167–187].
46. In welchem Jahr die Herausgabe erfolgte, konnte nicht festgestellt werden.
47. Ein charakteristisches Beispiel kann hier das folgende sein. Das bekannte Lied (Rhesasche Sammlung, 2. Ausgabe No. 68, Nesselmanns No. 76) *Šiandie mes be bėdos esme* übertrug Zatorski (auch Brzozowski und Kraszewski) ins Polnische. Kondratowicz nahm es aus Kraszewski, bearbeitete es und nahm es in seinen „Córa Piastów" (1855) auf. Die Variante Kondratowicz übertrug Arminas ins Litauische und druckte es in der Zeitschrift *Auszra* (1884) ab. Aber schon 1889 nimmt es Bartsch in die Sammlung *Dainų Balsai* auf als Lied, das im Volke gesungen wird (Nr. 384). Von 1919 ab wurde es ein Lieblingslied der litauischen Soldaten. Oder ebenso das bekannte Lied „Ir atlėkė juodas varnas, atnešė baltą ranką" (Rhesa, 47; Nesselmann,

24). Von der Übersetzung Rhesas übertrug [ins] Polnische und wieder bearbeitete es Kondratowicz-Syrokomla, die in dieser Bearbeitung weit bekannt ist (Z *ponad lasu, z ponad chmury na dolinę sioła kruk się spuścił czarnopióry, na żer dziatwę woła*). Diese Variante wurde wieder ins Litauische übersetzt, drang ins Volk zurück und ist eines der verbreitesten Lieder geworden. Hier ist noch der Umstand von Interese, daß die ursprüngliche Variante des Liedes (Rhesa) nach der kompetenten Meinung M. Biržiška's unter dem Einfluß deutscher Dichtung entstand.

48. Z.B. das sehr interessante Büchlein von P. Augustaitis. In dieser Richtung haben reiche Arbeit geleistet: J.A. Herbaczewski, St. Jablońska, M. Dawoina-Sylwestrowicz, Mich. Römer, M. Biržiška, A. Rondomański und viele andere.

49. Es wäre angebracht an die Namen Staniškis, Gloger's, Obst's zu erinnern. Besonders an den Namen des liebenswürdigen Gelehrten und kriegerischen Politikers, der in dem gastreichen Berlin sein Unterkommen gefunden hat, an Alexander Brückner. Seine Gelehrtenobjektivität und seinen politischen Haß mag das folgende kennzeichnen. In seinem bekannten Buche *Starożytna Litwa* (Warschau, 1904) schreibt er: *W zbiorach pieśni ludowych paradują i pieśni mitologicznej treści,* np. *owa, znana najwięcej, o księżycu co to poślubił słońce* <...> W tym samiem *zbiorze (p. Rhesy z r. 1825) znachodzimy inne podobne pieśni.* <...> *Żadnej z tych pieśni dowierzać nie należy; wyszły one może z jednej kuźni w czasach, gdy podobne pamiątki przeszłości con amore fałszowano (Hanka u Czechow i inne), nie powtarzają się w zbiorach niepodejrzanych...*

Derart stellt also Brückner die unglaubliche Bemerkung auf, daß Rhesa nicht nur ein zweifelhafter Gelehrter, sondern auch ein offenkundiger Fälscher war. Zum Glück brachte Nesselmann Brückner in eine sehr unangenehme Lage. Nesselmann, der Rhesa einer strengen Kritik unterzog, zeiht ihn hauptsächlich der „Ungelehrtheit" und wirft ihm vor, daß er nicht mehrere Varianten ein u. desselben Liedes verglichen und besichtigt hat, sondern nur die erste beste Variante brachte. Nesselmann, der die Handschriften Rhesas benutzte, dachte nicht daran an die Echtheit dieser Lieder zu zweifeln. D.h. daraus geht hervor, daß nicht nur der beargwöhnte Rhesa sondern auch der Skeptiker Nesselmann an der dunklen Sache eine Prellerei des Publikums beteiligt waren. <...> Anderseits sind bei Rhesa Varianten von mythologischen Liedern enthalten. Nesselmann: benutzte für das Lied „Hochzeit den Mondes" den Text von Gisevius. Wenn der Zyklus der Sonnenlieder auch unter den litauischen Liedern verschwunden ist, so erhielt er sich doch in den lettischen. Und kann man auch dort „fälschen"? Endlich sind in der Sammlung Rhesas auch andere Lieder enthalten, deren Varianten sich nirgendwo wiederholen (*№.№. 711: Ui, ui, Dieve* [mano], *ką*

aš jaunas veiksiu; 85: *Bėk, bėk, valtele, ant greitos Nemonėlės*; [74:] *Tu mergyte mano, pažadėjai iš meilatės* u.a.) aber Brückner findet dafür keinen Tadel, da sie nicht solche Bedeutung besitzen wie die ersten.

50. A. Hilferding, *Werke*, Petersburg. 1868. B. VI. S. 377. Aber Hilferding regte sich scheints ein wenig zu sehr auf: irgendwas existierte doch. Z.B.: Berg, *Piesni raznych narodow* (1854) wo auch wenige litauische Lieder aufgenommen sind. Dann Achscharumow, *Piesni litovskavo naroda* (1859). Kukolnik, *Reč ob izutscheniji litovskavo naroda* (1856). Etwas später wie Hilferding und unabhängig von diesem: N. Kostomarow, *Litowskaja narodnaja poezija* (1867).
51. Bekanntlich verwirklichte 1864 Murawjow, genannt der Henker, diesen Gedanken, indem er nicht so sehr für den Kampf mit dem polnischen Einfluß unter den Litauern, als für ihre Russifizierung litauische Bücher in lateinischer Schrift untersagte.
52. Von der Sammlung weiter unten. Als Charakteristikum wäre der hartnäckige Kampf um die Schrift dieser Ausgaben zu erwähnen. Nur dank des energischen Einflusses von Baudouin de Courtenay gelang es für diese Ausgaben die litauische Schrift durchzusetzen.
53. Z.B. A. Pogodin: *Schmudskije piesni iz Polangena* (*Schiwaja Starina*, 1893, IV); ein gewisser *N.K. Tcherty iz Schmudskoj narodnosti* (*Wileńskij Wiestnik*, 1867), E. Volter[is] (*Wileńskij Wiestnik 1886–87*), S. Mikuckij (*Vstupitelnaja Lekcija*, 1876), E. Volter[is] (*Ob etnografičeskoj pojezdke po Litwie i Schmudi lietom 1887 goda*, 1887) u.a.

   Aber von der Erwähnung benutzte Pogodin Material, das nich von ihm gesammelt war (Dowoina-Sylwestrowicz) und Volter[is] und Mikuckij sind nicht Russen.
54. Wo und in welchem Jahre herausgegeben, erinnere ich mich nicht. Diese Verse sind scheints nicht in die ges. Werke übergegangen.
55. Gewidmet ist sie dem litauischen Dichter Baltrušaitis.
56. Verlag „Skorpion".
57. Bei Rhesa № 28; Balmonts Übersetzung beginnt:

   Poj, sestra, nu poj, sestrica,
   Otčego ž ty nie pojosch?
   Ransche ty byla kak ptica!
   – To, čto bylo, ne trewosch.
58. Übersetzungen wurden für den Verlag „Parus" gemacht, der eine umfassende „Litauische Liedersammlung" vorbereitete. Balmont übertrug die mythologischen Lieder, Verchovskij die Kriegslieder, Iwanow Lieder aus dem Volksleben.
59. Fr. Lad. Čelakowsky, 1837 w Praze.
60. Mir nur in polnischer Übersetzung bekannt. Es liegen wohl *dainos* zu Grunde, aber es ist wenig in der Bearbeitung von ihnen geblieben.

61. Zum Paragraphen der slavischen Literatur ist noch nachgetragen die Arbeit von Lautenbach: *Otscherki po istoriji litovsko–latyschskavo tvortschestwa.*
62. Leiden, 1907.
63. Die Ausgabe der Finnischen Akademie der Wissenschaft, 1911.
64. Über die Verschiedenheit des Begriffes weiter unten.
65. Das ganze Material ist bei weitem nicht untersucht worden.
66. Helsingfors (Helsinki), 1913. Dem Schreiber dieser Zeilen gelang es nicht, diese Arbeit A.R. Niemis kennenzulernen.
67. Viele *dainos* dieser und der anderen Sammlung sind bei Nesselmann abgedruckt.
68. S. Petersburg.
69. 1883 begann die erste Zeitschrift des erwachten Litauens *Auszra* zu erscheinen, die der Vergangenheit und der litauischen Volkspoesie ihr besonderes Augenmerk zuwandte.
70. *Aušra, Varpas, Tėvynės Sargas, Ūkininkas, Dirva, Žinyčia,* u.s.w.
71. 2. Bd. 1889 u. 1893. Plymouth, Pa unter Redak. von Milukas.
72. 1899 Schenandoah, Pa. Gesammelt von J. Šimtakojis; das Büchlein enthielt mehr als 100 Beiträge.
73. 1899 Mohanoy City, Pa. Gegen 100 Beiträge.
74. 1899–1902, Chicago. Viele hundert Beiträge.
75. 1900, Žinyčia, Nr. 1.
76. Chicago, 1903.
77. *Vaivorykštė, Draugija, Vadovas, Šaltinis, Lietuvių laikraštis, Vilniaus Žinios, Viltis* u.s.w.
78. Bei *Ateitis – Žiedai*, b. *Aušrinė – Vasaros darbai*, b. *Šaltinis – Vainikėlis* u.s.w.
79. *Lietuvių Mokslo Draugija* gegründet von Basanavičius.
80. Wieviel *dainos* sich im Archiv dieser Gesellschaft befinden ist nicht genau bekannt. Es sind an 150 Hefte, von den jeden an 100 *dainos* umfaßt. Das Material wächst unaufhörlich.
81. Übergangen in seinen: *Lietuvių literatūros apžvalga.*
82. Übergangen in ihre Sammlung litauischer Skizzen.
83. Zeitschrift *Draugija,* 1910.
84. *Lietuvių Tauta,* B. II.
85. In Wilna. Es kam nur 1 Bd. heraus, der eine Literaturgeschichte der *dainos* nur bis Rhesa enthielt.
86. Erschien ebenfalls in Wilna.
87. Ebenfalls in Wilna. Nur der 1. Teil. Das Buch ist als Lehrbuch bestimmt.
88. U.a. machte der Dichter Jonas Žilius ein staunenswertes Experiment. Er nahm einen epischen Vorwurf und bearbeitete es im *Dainostil,* mit allen Eigenheiten der Volksdichtung. Er fertigte einen „Extrakt aus allen *Dainos*" nahm das Wesentlichste heraus und machte es zu einer „Kulturellen Dich-

tung". Sein ganzes durstiges Poem *Dainų Pynės* stellt sich als einen zusammengestappelten Parallelismus dar. (Sieh auch meinen Aufsatz in *Lietuva* 1923, von 4 VII). Der Tondichter Teodoras Brazis läßt z. Zt. 1000 *Dainos* drucken, die er selbst in noch nicht durchsuchten und an *Dainos* reichen Teilen Litauens gesammelt hat (in Dzūkija, Gouw. Wilno).

89. Er sagt, russischen Chronisten zufolge, daß die Litauer auf „Trompeten aus Eichenholz" blasen (truby dubasnyje).
90. *Lietuvių Tauta.* B. II.
91. *Dirva – Žinynas,* 1904, Nr. 4.
92. *Lietuvių Tauta,* B. II.
93. Petersburg, 1904, 2. Ausg. (Litauische Volkslieder: 326–333, über die lit. Volkslieder: 333–37; Refrains, Musik und Tänze: 337–341).
94. *Rocznik Towarzystwa Przyjaciól Nauk w Wilnie,* B.V. 1914.
95. „Aus Dichtung und Sprache der Romanen". Strassb. 1911. Zweite Reihe, S. 38.
96. Ibid. 93.
97. A. Leskien. *Vorbemerkungen zu litauischen Volksliedern,* Strassb.; 1882. S. 3. Er bemerkt aber weiter, daß etwas ganz anderes herauskommt, wenn die Sänger das Lied nicht singen sondern sprechen: sie verwirren sich und vergessen sogar die Worte. Dasselbe bezeugen auch viele andere Liedersammler, wie Brugmann, Sabaliauskas, Niemi. Noch mehr Tatsachen im internationalen Anmaß gibt Otto Böckel.
98. *Dainų Balsai,* B. I.S. XXV.
99. Max Krieg. *Fritz Mauthners Kritik der Sprache.* München 1914, S. 11–12.
100. Ibid. S. 11.
101. Dr. H. Hatzfeld, *Einführung in die Sprachphilosophie,* München, 1921, S. 94.
102. Es genügt die Namen zu nennen: J. Wackernell, J. Bruinier, H. Morf, Tetzner, Afanasjef...
103. Karl Bücher: *Arbeit und Rhytmus* (Der Ursprung der Poesie und Musik), Otto Böckel: *Psychologie der Volksdichtung* (Das Entstehen des Volksliedes); Ernst Grosse: *Die Anfänge der Kunst;* Karl Reuschel: *Volkskundliche Streifzüge* (Die Entstehung der Volksdichtung aus dem Arbeitsgesang); Jevgenij Anitschkow: *Piesnia* („Istorija russkoj literatury, Verl. Sytin); A.N. Wesselowskij: *Poetika...* u.s.w.
104. A. Borosdin. *Ob izutscheniji russkoj narodnoj slovesnosti* („Istorija russkoj literatury", Verl. Sytin, B. I. S. 45–46).
105. Ohne diese Theorie wäre es z B. kaum möglich das Vorhandensein von Motiven aus dem griechischen Epos zu erklären, wie z. B. das Motiv des Goldenen und des Argonautenzuges, die des Odysseus, des einäugigen Zyklopus u.a. (Darüber näheres in meinem Aufsatz über Jonas Žilius, S. № 88).

106. Otto Böckel. *Psychologie der Volksdichtung.* S. 51–56.
107. Akad. Owsianiko-Kulikowskij. Istorija russkoj intelligenciji. B. III.
108. Näheres in meinem Aufsatz „Laiškai apie kultūrą", *Skaitymai*, B. XXII, 1923. S. 79–105.
109. L.J. Rhesa. *Dainos.* 1843, S. 3.
110. Ch. Bartsch. *Dainų Balsai.* S. XIV.
111. Niemi ir Sabaliauskas. *Lietuvių dainos ir giesmės.* Vorwort, S. XVI.
112. Der Verfasser kann das durch eigene Erfahrung bestätigen. (Das behauptet auch M. Biržiška.)
113. V. Jagič. *Archiv f. Sl. Philologie.* I, S. 329.
114. Siehe die Lieder von *Danila,* die unbedingt ukrainischer Herkunft sind und sich Züge von rein ukrainischem Charakter gewahrt haben. Oder der sogen. *Tatarische Zyklus,* steht in starker Abhängigkeit von der ukr. Dichtung, wo dieses Motiv viel stärker und mehr verbreitet ist.
115. Die litauischen Lieder von *Jasius* und *Kasia* sind unzweifelhaft polnischer Herkunft und erweisen sich als eine Umarbeitung des polnischen Zyklus *Jasie konie pojił, Kasia wodę brała...*
116. Oskar Kolberg gibt eine interessante Gegenüberstellung einiger litauischer Motive mit slavischen, indem er das, was beiden gemeinsam ist, heraus hebt (Zbiór Wiadomości do antropologii Krajowej, B. III, Krakau, 1879, s. 167–230).
117. *Dostojewski,* geschildert von seiner Tochter. München, 1920. S. 22–23.
118. Ibid. Aber Liubow Dostojewskaja ist in dieser Beziehung nicht die einzigste. Sie besitzt einen Mitkämpfer in Jonas Žilius, der ihr übrigens gänzlich unbekannt war und der sich 20 Jahre lang um diese Theorie gemüht hat.
119. Der Aufsatz von Valerjan Tschudowskij (Čudowskij): *M.K. Tchurlionis* (Apollon, März, 1911).
120. Unvergessen ist die litauische Liederdichtung, die Ereignisse des Krieges 1914–1918 behandelt, der ja Litauen zum Schauplatz blutiger Kämpfe machte. Wenn sich nächstens die bedrängten Einwohner zusammenfanden, ertönten Lieder, die aus tiefster Herzensnot bei den Alten und aus glühender Begeisterung bei den Jungen geboren wurde. In den während des Krieges und später aufgezeichneten *Dainos* kommt diese Stimmung und die Ereignisse, die sie auslösten klar zum Ausdruck (Vergl. M. Biržiška. *Dainų atsiminimai...*).
121. Jurgis Baltrušaitis. *Zemnyje Stupeni.*
122. Karl Reuschel. *Volkskundliche Streifzüge.* S. 58.
123. Anitschkow. *Piesnia* (Istor. russk. liter. B. I)
124. Wackernell. *Das deutsche Volkslied.* S. 19.
125. In dieser, wie in der folgenden Textaufzeichnung ist eine heute gebrauchende litauische Ortographie und Ausdrucksweise bewahrt.

126. Das Lied ist noch z. Zt. der Wilnaer Universität von Silvestras Valiūnas verfaßt und von Dionizas Poška bearbeitet worden.
127. Bedauerlicher Weise kann das Lied nicht vollständig gebracht werden. Es ist von einem Soldaten verfaßt und abgedruckt in „Lietuva" № 60 (1920).
128. Als der Redakteur dieses Lied brachte, war er im Zweifel wie er verfahren sollte. Wenn man es für ein „Kunstlied" hielt, war es entschieden zu schwach. Für ein Volkslied konnte man es jedoch auch nicht ansehen, da der Autor bekannt war. Der Redakteur entschloß sich für das Kompromiß, die technischen und stilistischen Mängel zu verbessern. M. Biržiška verwahrt sich gegen derartige Verbesserungen der Volksdichtung (*Dainų atsiminimai...* S. 140).
129. M. Biržiška. *Dainų atsiminimai iš Liet. istorijos.* S. 108.
130. Diesen Unterschied macht das Volk in der Gegend Vabalninkai – Biržai.
131. Rhesa. *Dainos* (II Aufl.), S. 24. Nesselmann. *Littauische Volkslieder.* S. XI. Kraszewski. *Dainy* (Wilno, 1919), S. 12. Kurschat. Grammatik der littauischen Sprache, S. 446.
132. Adalbert Bezzenberger. *Litauische Forschungen.* S. IX–X.
133. Juškevičia gibt zu diesem Liede folgende weit einfachere Variante, die einem „echten" Volkslied ähnlicher ist:

Parvedžiau pačią
Iš vargano stono.
Ant mano labo
Sau ragus įgavo.

Ponus, kunigus
Norėjo prilygti,
O vyrą savo
Su tarboms varyti.

Antrą parvedžiau
Didžiai aukšto stono,
Atduok giltinei, –
Daug genčių turėjau.

Su gentims savo
Ir su brolių vaikais
Suėdė butą,
Mano surėdytą.
– – – – – – – –
Šeštą parvedžiau
Didžiai išmoningą,
Iš didžių išmonių
Rugpjūtį pablūdo.

Sekmą priviliau
Kliošoriaus mergelę,
Buvo pašvęsta
Miniška Jadvynė...

JLD, 432

134. Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, ist das erstzitierte Lied von dem in Litauen bekannten Direktor Strazdelis verfaßt oder bearbeitet worden, das zweite von dem nicht weniger beliebten und populären A. Vienužis. Jedenfalls sind die beiden Lieder in der Heimat der beiden genannten Dichter sehr verbreitet.
135. Was das erste Lied betrifft, so sagen die Reime selbst genug. Zum zweiten muß man bemerken, daß solch Reim wie *lakštingėlė* – *gegutėlė*, gar nicht zu

reden von *anioliškas – miškas* zu künstlich ist. Nachtigall heißt auf Litauisch *lakštingalė*, und von hierher kommt der Kosenamen *lakštingalėlė*, der in der Mehrzahl der „nicht zweifelhaften" Lieder auch gebraucht wird. Man trifft auch noch den Kosenamen *lakštutė*, seltener (in der Hauptsache scheints im Gouw. Wilna, in dem sogen. *Dzūkija / lakštelė lakštuota*, aber schon *lakštingėlė* klingt für ein litauisches Ohr hart). Das kann durch nichts anderes gerechtfertigt werden als durch den Drang die Reime auszumengen. Daher klingen solche Abkürzungen wie z. B. *puč, bū*, das die Gleichmäßigkeit des Rhythmus aufrecht erhält, alzu gekünstelt und eignet der echten Volksdichtung nicht. Endlich geht ein Ausdruck wie *dūmoju aš savimp* weit über das hinaus, was Lessing mit „naiver Witz" bezeichnet.

136. Niemi ir Sabaliauskas. *Liet. Dainos ir Giesmės*. S. 91.
137. „Es gibt noch viele neue Lieder. In diesen findet man häufig sprachliche Barbarismen, besonders Polonismen, viel Sentimentalität und den deutlichen Wunsch Reime zu bilden" (Ibid. S. XVII).
138. Aleksandr. N. Wesselowskij. *Poetika*, B. I. S. Pbg., 1913.
139. Ibid. S. 128
140. Ibid. S. 95.
141. Ibid. S. 96. Auf S. 104 führt W. das folgende bekannte Beispiel an. „In anderen Fällen ist der gebräuchliche Charakter des antiphonischen Volksliedes weniger klar ausgedrückt, aber es erscheinen auch neue Begebenheiten: die Enstehung eines ganzen Liedes aus abwechselnden Fragen und Antworten. So z. B. in Süddeutschland: die Schnaderhüpfel, bei denen der Improvisator einen anderen Sänger anruft; dieser antwortet und wiederholt z. T. das Schema des Vorhergehenden indem er den letzten Vers anfgreift; solcher Art bildet sich durch den Wechselgesang eine Serie von Vierzeilern, die in der Folge als irgendein Ganzes gesungen wird".
142. NDG, S. XVI–XVII.
143. „Die *Sutartinės* (giesmės, Chorlieder)... waren sehr verbreitet... und man sagt, daß sie von den *Laumės* oder *Laumatės* stammen, die das Volk, als es schon das Christentum angenommen hatte, auch später nicht anders nannte als *Raganos* (Hexen). Wenn junge Mädchen diese Lieder zu singen liebten, mußten sie lange Jahre unverheiratet bleiben, da die Burschen fürchteten, daß die Mädchen selber Hexen wären". (Vergl. M. Biržiška, *Dainos keliais*, der diese Stelle nach einer Handschrift im Archiv der Lit. Gelehrten Gesellschaft *Triūsas mužikėlio* zitiert.)
144. „Einmal passierte folgendes. Als man, während der abendlichen Zusammenkunft *Sutartinės* (*Giesmės*) im Chor tanzte und sang, ging eine der Tanzenden, die augenscheinlich ermüdet und hungrig war, zum Ofen und zog ein Stück Wurst heraus. Das bemerkte die Wortsprecherin und sang: *Ką-ti-se-siol-juo-dą-il-gą-iš-trau-kei?* Diese aber lachte und sang zurück: *Cit-*

se-siul-ne-sa-kyk-ti-tau-pu-sę-duo-siu. (Zitiert nach M. Biržiška *Dainos keliais,* 40, der seinerseits Žalia Rūta zitiert.)

145. Er sagt: Zu den Dainos gehören auch die Räthsellieder (Mįslės, in Ton und Metrum den *Dainos* gleich). RhD, S. 2.
146. Bei einem Vergleich dieser beiden Lieder wird die Aufmerksamkeit noch mehr auf die Identität der Stimmung gelenkt. Das eine wie das andere besingt das traurige Los des Waisen, die in dem einen Fall es unternehmen, das Fabelhafte zu suchen und im zweiten Fall mit Rūten belohnt werden (Ein beliebtes Motiv der litauischen Märchen.)
147. Tetzner. S. 17.
148. A. Wesselowskij. *Poetika.* B. I. S. 242.
149. NDG, S. XVII.
150. RhD, S. 11.
151. Chr. Bartsch. *Über das litauische Volkslied oder die Daina.* („Mitt. d. lit. Gesellsch.". I. 211–218).
152. NLV, S. IX.
153. *Archiv für Slav. Phil.* IV, 590.
154. Bartsch. *Dainų Balsai,* B. II; S. VII–VIII.
155. NLV, S. VI.
156. Karl Bücher. *Arbeit und Rhythmus,* Leipzig, 1902. S. 345.
157. Ibid. 345–346.
158. Ibid. 346–347. Die Theorie Büchers haben Reuschel, Anitschkow, Biržiška aufgenommen. Böckel [kam] auf einen anderen Weg zu analogen Resultaten. Wesselowskij brachte folgende Gedanken hervor, ohne die Theorie Büchers zu kennen. Schon 1898 schrieb er: „In der alten Dichtung wurde dem Rhythmus die leitende Rolle zuteil, indem er sich die Melodie unterordnete und nach ihr den poetischen Text entwickelte. Die Rolle des letzteren muß man im Anfang als eine sehr bescheidene annehmen: es waren Ausrufe, Ausdrücke einer Emotion, irgendwelcher nichtsbedeutender, inhaltsloser Worte, Träger des Taktes und der Melodie". „Bemerkenswert ist das sein entwickeltes Gefühl für den Rhythmus, sogar bei Abwesenheit der Melodie, eines Rhythmus, der sich durch ein Anschlagen, Klopfen, Schütteln des Pferdetrabes ausdrückt (bei den Singhalesen gibt es ein Rhythmus der mit diesem Namen benannt wird) und durch die Stimmen von Tieren" (*Tri glavy is istoričeskoj poetiki: sinkretizm drevnejschej poeziji*).
159. Z. B.

Lylioj, sesė linus,
Lylioj, sodindama,
Aukit, linai, kuo didžiausi,
Kraukit žiedus kuo gražiausius.
Iš linelių – plonos drobės,

Iš šakelių – abrūsėliai,
Liemenėlio – pakulnėlės.
NDG, 45

Besonders interessant ist das folgende Lied, das zu dreien gesungen wird:

I. Aš pati martelė
Linelius pasėjau.
Tu dobil penkialapi,
Dobilėl penkialapi.

II. Ne tu viena sėjai
Ir aš tau padėjau,
Tu dobil penkialapi,
Dobilėl penkialapi.

III. Citat, citat, martelės,
Judvi nesibarkit,
Tu dobil penkialapi,
Dobilėl penkialapi.

I. Aš pati martelė
Linelius auginau,
Tu dobil penkialapi,
Dobilėl penkialapi.

II. Ne tu viena... u.s.w.
AmE

160. Z.B.
Pabėk, bareli,
Galan laukelio,
Kad tu nebėgsi,
Aš pavarysiu.
AmE

161. Z.B.
Kieno tie kvieteliai kalne karša?
Rito, rito! Raselė krito.
Tėvelio kvieteliai kalne karša.
Rito, rito! Raselė krito.
Einame, sesiulės, nupjauname,
Rito, rito... u.s.w.
M. Biržiška, *Dainos keliais*, 42

162. Z.B.
Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj.
Dalgelį traukiau,

Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj.
Nepapjausi šienelio,
Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj,
Nepapustęs dalgelio,
Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj... u.s.w.
JLD, 361

163. Z.B. Das bekannte, von Šimkus aufgezeichnete Lied:
Du broliukai kunigai,
Du broliukai urėdai,
Tik aš viena vargo dieną
Grėbiau lankoj šienelį. U.s.w.

Oder:

Tie krūmeliai lingojėliai,
Pjovėjėliai tinginėliai.

Nei jie pjauna, nei valioja,
Pakrūmėlėm tinginiuoja.

Ein broliukai šieno pjautų,
Ved ir mane lygiai grėbtų.

Penki pjauna, viena grėbia,
Grėbėjėlė tankiai sėdžia.

Trijų dienų jų pjovimo
Nesugrėbiau nei vežimo.

Mūsų zenkiai pjovė šieną
Aplink kelmą čielą dieną.
NDG, 142

164. Z.B.
Pasėjau kanapę
Ant marių krantelio,
Ei, vija kanapija,
Ei, viliutė dobiliutė,
Rūtelė žalioji.
AmE

Dieses Lied wird gewöhnlich von Männern gesungen. Für *eitinės* ist den Frauen charakteristisch:

Einu lauke juoda,
Sako: tinginėlė.

Einu lauke balta,
Sako: mundrinėlė.
Einu kalbėdama,
Sako: tatauškėlė... u.s.w.
NDG, 39

Oder schließlich das im Volk beliebte Lied, von St. Šimkus aufgezeichnet; es wird von Männern und Frauen im Chor gesungen:

Eisim, broleliai, namo, namo,
Jaunieji broleliai, namo, namo!
Rasim tėvelį belaukiantį,
Rankoj dirželį belaikantį.

Eisim, seselės, namo, namo,
Jaunosios seselės, namo, namo!
Rasim močiutę belaukiančią,
Rankoj rykštelę belaikančią.

165. Gelegentlich der *jotinės* (Reitermärsche) bemerkt M. Biržiška: „Eitinio ritmo – Marschrhythmus besitzen noch mehr wie die *Giesmės*, die *dainos* – unsere andere Märsche. Das sind Reitermärsche (*raitelių maršai*), *žinginės*, die sich ihrem Rhythmus nach dem Schritt der Pferde richten". „Man muß die üblichen jungen Reiter (*jotinės*) von den Kriegsmärschen unterscheiden. Die ersteren sind Lieder von mehr freierem Rhythmus, eines gelösten Marschschrittes, während die Kavalleristen, die nach dem Marsch reiten, einen Wert strafferen Rhythmus haben. Die *jotinės* der Burschen sind einzelne Lieder und besitzen einen traurigeren Ton als die Soldatenmärsche" („Dainos keliais", 44). Als Beispiele der erstgenannten führt Biržiška an:

Jojau dieną, jojau naktį,
Nieko gero neprijojau:
Jūros vandenėlio
Žirgeliui girdyti... u.s.w.
NLV, 218

Oder:

Du balandžiu klane gėrė,
Begerdamu susdūmojo:
Ar būt gerti, ar negerti?
Ar sparnelius paplasnoti?
Gerkiv, gerkiv, balandėli,
Kad pagersva, paplasnosva. u.s.w.
NLV, 37

Als Beispiel der zweiten:
Augin tėvas du sūneliu, du sūneliu,
Augindamas labai džiaugias, labai džiaugias.
Tarė, – užaugs šienpjovėliai, šienpjovėliai,
O ir žemės artojėliai, artojėliai.

Nė aš būsiu šienpjovėlis, šienpjovėlis,
O nė žemės artojėlis, artojėlis.... u.s.w.
JLD, 1150

Oder:

Ten už girių, už girelių,
Ten už upių, už upelių,
Gyven rusai, prūsai.
Kurie dienoms ir naktelėms
Kerš ant mūsų šios šalelės,
Tėvų bočių žemelės.
(„Dainų Balsai", S. 46)

166. Die *šoktinės* (Reigenlieder) sind sehr zahlreich; eine kleine Auswahl gibt Niemi in seiner Sammlung. Z.B.

Šepetėl, repetėl, lingo.
Šepetėli, repetėli!
NDG, 297– ganzes Lied)

Sadūto, rūto, lingo, tatato, tato.
Sadūto, rūto, lingo, tatato, tato.
NDG, 298 – ganzes Lied.

Ulioj, bitė,
Ulioj, kodijėlė!
Bičiutė, bitelė!
Kadijo!
NDG, 326 – ganzes Lied.

Zu den sinnlosen tönenden Strophen werden unaufhörlich „klarverständliche" beschreibenden Charakters hinzugefügt:

Ąžuolų, tatato,
Karpyti, karpyti
Lapeliai.
Ąžuolų, tatato,
Rungytos, rungytos
Šakelės.
NDG, 316 – ganzes Lied.

Du ąžuolu, lylio,
Trečia liepa, lylio,
Lioi, du ąžuolai,
Ši trečia liepa!
Pakirtiema, lylio,
Broliai, liepą, lylio!
NDG, 317 – ganzes Lied.

Auf das Alter dieses letzten Liedes weisen nicht nur die Art der Ausführung, die Struktur, die Refrains hin, sondern auch der Gebrauch einer solchen Verbalform wie *pakirtiema*.
Nesselmann führt unter № 180 (aus Daukantas) folgendes Lied an:

Ui, ans senas, senutėlis,
Ans manęs norėjo,
Po kailinių skrebučinių
Jis prie manęs jojo.

Ir įjojo į kiemelį
Pro margus vartelius,
Ir pririšo bėrą žirgą
Prie rūtų darželio.

Ir įėjęs į darželį
Rūtų šaką laužė.
Oi tu senas, senutėli,
Nelaužyk rūtelių... u.s.w.

In den Dörfern tanzt man noch heute den litauischen Nationaltanz *suktinis* nach folgender Variante dieses Liedes:

Oi tas senis, senutėlis
Kurs manęs norėjo,
Su skrebučiais, kailiniukais
Int mane atėjo.

Šokim, trypkim, linksmi būkim,
Visi linksmai pauliokim,
Kol širdis plasta krūtinėj,
Apsisukime gražiai.

Oi tu seni, senužėli,
Neik į rūtų darželėlį,
Kad nueisi į darželį,
Gausi šluotos paragaut... u.s.w.
AmE

Endlich führt M. Biržiška das bekannte Lied von Rhesa *vilkelio svotba*, das erzählenden Charakter trägt als Tanzlied an.

Atvažiavo meška
Su alučio bačka,
O vilkeliui nabagėliui
Svodbelę pakelti... u.s.w.
RhD, 20

167. *Žaislinės* (Spiellieder) sind sehr zahlreich und verbreitet. Z.B.
Oi tu ieva, ievuže,
Ko nežydi žiemužę?
O ja, o ja ja,
Ko nežydi žiemužę? u.s.w.

Oder:

Degė žiogas degutų
Po žilvyčio kelmu.
Nuo to pikto deguto
Žiogo vaikai paputo.

Oder:

Blezdingėlė, blezdingėlė
Paplastom, paplastom.
Bernužėlis su mergele
Paslaptom, paslaptom.
AmE

M. Biržiška führt das Lied von einem alten wilden Spiel *Kirvis* (Beil.) an:

Šokinėkim, šokinėkim,
Šiandien geras laiks!
Kas šoka, ulioja,
Tasai mūsų vaiks.

Valdytojų deivužėlių
Prašykim – o o!
O deivužės mums padės –
Ne šiandien – ryto! u.s.w.
(„Dainos keliais", s. 50–51)

168. Viele Lieder bietet Niemi an, z.B.
Atbėg pelytėlė, lylia, lylia, lylia, lylia,
Per devynias kamarėles, lylia, lylia, lylia, lylia,
Per dešimtą seklytėlę, lylia, lylia, lylia, lylia,
Neš pelytė saldų miegų, lylia, lylia, lylia, lylia,
Kaip bitelė saldų medų, lylia, lylia, lylia, lylia,
Užaugs mano sūnaitėlis, lylia, lylia, lylia, lylia,
Bus šienelio pjovėlėlis, lylia, lylia, lylia, lylia.
NDG, 183

169. Z. B.
Tatai geros sūpeklėlės,
Eina tiesiai kaip striūnelės,
Skrenda aukštai kaip paukštelis.
NDG, 437

Oder:

Ką čia supa, ką nesupa,
Dvejameilėlę, trejameilę;
Užčiučiavęs, užliūliavęs
Toli duočiau, žmonės' leisčiau.
NDG, 439

170. Die Beispiele sind oben angeführt.

171. Z.B.

Rido, rido, karvyte,
Rido, rido, žalmargyte,
Duok man pienelio po viedrą!
Rido, rido, karvyte,
Duok, karvyte, po uzboną.
Pelė bėgo per dirvoną,
Kiškis nešė baraboną.
NDG, 146

172. Z.B.

Eik, oželi, vandenio,
Oželėli, vandenio.
Bijausi vilko.
Nebijok vilko:
Vienu ragu simka,
Antru, atsiginka.
NDG, 156

173. Z.B. das bekannte Lied, das von Nesselmann aufgeschrieben ist und Bücher in *Arbeit und Rhythmus* (III Aufl. S. 96–97) zitiert:

Aš turėjau
Dvi sesytėles,
Abidvi audėjates.

O jiedvi audė
Plonas drobates
Į naująsias staklates... u.s.w.
NLV, 287

174. Die Beispiele sind größtenteils aus Preussisch–Litauen:

Į šilą ėjau,
Šilužyj kirtau,
Pagiry laivą kūriau.

O kai pakūriau
Juodą laivatį
Su aštuoniais kampačiais,

Ant kožno kampo
Po liepos medį
Su devynioms šakatėms... u.s.w.
RhD, 9

Oder:

Į žvejus jočiau,
Žvejus lankyčiau,
Žvejų mergatę vesčiau.

Žvejų mergatė
Pajuodakatė
Nemok trijų darbačių... u.s.w
RhD, 21

Nesselmann vereinigte die beiden Lieder zu einem (NLV, 186). Eine vergebliche Mühe.

175. Z.B.
Aukšti kalnai, žalios lankos,
Puikiosios kvietkelės
Gul man ant akelės...
- - - - - - - - - - - - - - -
Čia sesytės žlugtą skalbia
Baltų marškinėlių,
Plonų drabužėlių... u.s.w
NLV, 152

176. Z.B. bekanntes Lied:
Oi tu apynėli, taduja,
Žalias puronėli, taduja,
Oi, kur tu augai, taduja...

177. 1) „Kinderlieder":
Dzigu dzigu, magu magu,
Žąsins pūtė dūdą.
Žąsins pūtė dūdą,
Lapė taisė šarmą,
Lapė taisė šarmą,
Trinks vilkeliui galvą... u.s.w.
NDG, 202

Oder:

Kas ten ūžia, kas ten mala,
Kas ten talatuoja?
Kas ten neša mūsų poną,
Kojos maskatuoja?

Meška ūžia, meška mala,
Vilkas neša mūsų poną,
Kojos maskatuoja.
NDG, 224

2) Hirtenlieder:
Mūsų avytė, ralio.
Šilkų vilnytė, ralio.
Striūnų kojytės, ralio.
Šikšnų ausytės, ralio.
Stiklo akytės, ralio... u.s.w.
NDG, 260

178. Eine Abschrift von ihnen in: M. Biržiška: *Dainos keliais.* S. 32–33.
179. Juškevičia. *Lietuviškos dainos.* B. I. S. 244.
180. Ibid. B. II. S. 362.
181. Ibid. S. 304.
182. M. Biržiška. *Dainos keliais.* S. 33.
183. Ibid. S. 16.
184. Die auf S. 110 und 113 zitierten Lieder sind Hochzeitslieder.
185. Jevg. Anitschkow, *Istorija russkoj liter.* (Izdan. Sytina, B. I. S. 62).
186. Ibid. 62.
187. Heute zieht eine Hochzeit statt über eine ganze Woche, gewöhnlich nur über 3 Tage hin, die Zeremonien sind verkürzt, aber dennoch haben sich Überreste der alten Gebräuche noch bis heute in den Wechselgesängen erhalten. Obwohl heute schon öfter Lieder gesungen werden, bei denen die abwechselnden zeremoniellen Handlungen nicht ausgeführt werden.
188. M. Biržiška. *Dainos keliais.* S. 67.
189. Jonas Strazdas stellte aus speziell detaillierten Volksliedern ein ganzes Stück zusammen, in dem jede Handlung von entsprechenden Liedern begleitet ist.
190. *Svotbinė Rėda Veliuoniškių lietuvių. Kazan,* 1880.
191. Karl Bücher. *Arbeit und Rhythmus.* S. 353–354.
192. Ibid. 354.
193. Ibid. 345.
194. Otto Böckel. *Psychologie der Volksdichtung.* S. 2.
195. Ibid. S. 12.
196. Reiche Beispiele werden bei Bücher, Böckel, Wesselowskij u.a. angeführt.
197. Eine andere Variation:

Plaukė žąselė
Per ežerėlį,
Gu gu gu, gu gu gu,
Per ežerėlį.
– – – – – – – – – – – – –

Už to ežero
Naujas dvarelis,
Bu bu bu, bu bu bu,
Naujas dvarelis.
- - - - - - - - - - - - -
Šoka mergelė
Mandrų kazoką,
Cak cak cak, cak cak cak,
Mandrų kazoką.
JLD, 1520

198. A. Afanasjeff. *Poetičeskije vozzrenija slavian na prirodu*, Moskva, 1865. B. I. S. 6.
199. Dr. R. van der Meulen Rz. *Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer*. Leiden, 1907.
200. A.N. Wesselowskij. *Psichologičeskij parallelizm i evo formy v otraženijach poetičeskavo stilia* (*Sobranije sočinenij*, S. Pbg., 1913, B. I).
201. Ibid. S. 131.
Der Dichter Jurgis Baltrušaitis entwickelte diese letztere Bemerkung Wesselowskijs zu einem richtigen System und gab die praktische Anwendung, indem er in der Lage war damit mehr als 20 Sprachen zu lernen. Näheres darüber siehe meine Aufsätze *Darbas ir menas* (*Lietuva*, 1920, 1. Mai) und *Laiškai apie kultūrą* (Skaitymai, B. XXII, 1923).
202. Ibid. S. 131–132.
203. Ibid. S. 136.
204. Ibid. S. 140.
205. Ibid. S. 153.
206. Ibid. S. 142.
207. In diesem Liede ist ein besonderes Dialekt (*dzūkai*) bewahrt.
208. J. Anitschkow. *Istorija russ. liter.* S. 199.
209. A.N. Wesselowskij. *Poetika*. B. I. S. 206.
210. Nesselmann führt in seiner Skepsis die letzte Strope in der Form an:
Ne šiaurys pūtė,
Ne upė tvino,
Ne Perkūnas atgrovė,
N'ugnies strėlužes šovė.
NLV, 47
Daß er es nicht bedauerte, die wundervolle alte Form so zu negieren. Zu allem Überfluß fügte er noch hinzu *N'ugnies*. Er möge sich in der lebendigen Volkssprache oder in einem Lied solche Negation suchen.
211. *Die Naturvergleiche...* Leiden, 1907.
212. H. Morf. *Aus der Dichtung und Sp. der Romanen*.

213. A.A. Potebnia. *Objasnenije malorusskich i svodnych pesen.*
214. A. Wesselowskij. *Poetika.* B. I. *Iz istoriji epiteta.*
215. Ibid.
216. Wirklich, wenn das Wort *mergelė* im Sinne von „Jungfrau" gebraucht wird, dann kann es kein junges Mädchen bedeuten. Aber das ist ein literarischer Ausdruck, der im Volke nicht gebrauchlich ist.
217. Basanavičius. Žiponas bei žiponė ir Auksingumas bei sidabringumas lietuviškų dainų. Tilžėje, 1885.
218. Wesselowskij, *Poetika.*
219. Ibid.
220. A.A. Potebnia. Mysli i jazyk, Charkow 1913.
221. Wesselowskij, *Poetika.*
222. Zbiór wiadomości do antropologii Krajowej, B.III. Kraków, 1879.
223. Der oben erwähnte Jonas Žilius bemüht sich zu zeigen, daß die litauischen Märchen nur einzelne Glieder eines zertrennten großen Epos wären (Manuskript).
224. J.E. Wackernell. *Das deutsche Volkslied.* Hamburg, 1890.
225. Es ist nötig zu bemerken, daß Wesselowskij die Chronologie für die epischen Wiederholungen nach Analogie der lyrischen aufstellt, bei denen es ihm leichter gelungen war.
226. Nesselmann übersetzt *o sklydur, pludur* ins Deutsche: „Es plätschern, schwimmen". Es ist unbekannt, ob er das für eine Interjektion oder ein verkürztes Verb hielt. Aber für die letztere Annahme liegt kein Grund vor. Wenn man sich nach dem Gebrauch richtet, bedeutet das Verbum *plūduriuoti* nicht schwimmen (plaukti), sondern über die Oberfläche des Wassers hingleiten.
227. RhD, S. 237.
228. Ibid. S. 7, 8.
229. Das Motiv des Falls einer kleinen Fliege oder Mücke von einer Eiche, hat viele Variante nicht nur in litauischen, sondern auch in weißrussischen Liedern.
231. R. Müller-Freienfels. *Poetik.* Berlin–Lpzg. 1921. S. 19.
232. Anitschkow, Piesnia („*Istor. russkoj liter.*". Izd. Sytina, B. I. S. 200).
233. Wesselowskij, *Poetika.* B. I. S. 198.
235. Vergl.:
    Ir sukligo antelė ant marių,
    Ir pravirko dukrelė nevalioj.
236. Es ist nötig zu bemerken, daß die litauischen Burschen im Sommer (zuweilen auch im Winter) in dem Stall wohnen und schlafen, wo das Lieblingsroß steht; die Mädchen schlafen im Sommer (zuweilen auch im Winter) in der Kornkammer, um welche gewöhnlich Blumenbeete gebreitet sind.

237. Ch. Bartsch, *Dainų Balsai*, B. I. S. 54.
238. Eine Bemerkung von J. Juškeviča *Svotbinės dainos*, S. 529.
239. V. Jagič. *Arch. f. Slav. Philol.* B. I. S. 54.
240. Das Symbol des „Stampfens" ist in der ganzen slavischen Volksdichtung weit verbreitet, wo es dieselbe Bedeutung wie in der litauischen besitzt.
241. Der Freier ist bevor er auf die Hochzeit reitet, verpflichtet, sein Roß gut zu füttern, anders kommt er nicht ans Ziel.
242. Sowohl die Übersetzungen wie die Anmerkungen blieben ungedruckt; man findet sie im Archiv von Jurgis Baltrušaitis und teilweise von Balys Sruoga.

Auszug aus der Arbeit:

DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE

VON

BALYS SRUOGA

Referent: Herr G.R. Prof. Dr. Berneker
Tag der mündlichen Prüfung: 8.2. 1924

Buchdruckerei „Rytas" Aktien-Gesellschaft, Memel

Die Einleitung umfaßt die Geschichte der litauischen Volksliederliteratur, beginnend mit den ersten Quellen, wo Dainos (litauische Volkslieder) erwähnt werden, und endend mit den neuesten Ausgaben: die Dainaausgaben und Studien über die Dainos in deutscher, in den slavischen und in litauischer Sprache, sowie die Dainaspuren in der Literatur der erwähnten Völker.

I. Kapitel: Prämissen. Dieser Teil bejaht die Möglichkeit des Dainastudiums. Die Dainos leben nur während des Gesanges. Wie das abstrakte Studium der Sprachen nicht unnütz ist, so hat auch das Studium der Dainasammlungen, wenn es auch eine Arbeit am toten Objekt ist, nicht nur einen eigenen Zweck – es vertieft und erleichtert das Verständnis des Werdegangs der Volksseele. Die Aufgabe der Arbeit („Die Darstellung im litauischen Volksliede") ist es aufzufinden, was in den litauischen Dainos an Eigenem ist und was von außenher gekommen ist, aufzufinden, wieweit die eigenen Formen elementare Erscheinungen sind, inwieweit sie von internationaler Bedeutung sein können.

Bei der Charakterisierung der litauischen *Dainos* wird der Unterschied der *Dainos* und *Giesmės* (Chorale) hervorgehoben, und die Raudos („Klagen") aus dem Studium ausgeschieden.

II. Kapitel: Struktur und Reim. Zu den echten Volksliedern ist der Text stets flüssig. Der Text der Kunstlieder, die sich in die Volksdichtung eingedrängt haben, hat die Merkmale der Beständigkeit. Der Reim der Dainos spielt, ungeachtet der

Bemühungen Professor A. Bezzenbergers, seine Bedeutung zu beweisen, keine wesentliche Rolle. Es wird untersucht, welchen Einfluß im Laufe der Zeit die Flüssigkeit des Textes auf die Struktur der Dainos gewinnt. Der Begriff „Rätselieder", wie er noch von Rhesa eingeführt ist, hat in sich weder historische noch formale Berechtigung. In den Dainos spielt eine hervorragende Rolle die Strophe – in den verschiedensten Modulationen – als Kennzeichen lyrischer Dichtung.

III. Kapitel: Rhythmus. Rhesa und Ch. Bartsch streiten darüber, ob der jambische oder daktylische Rhythmus in den Dainos vorherrscht – eine müßige Frage. Zur Grundlage des Studiums des Rhythmus muß der Ursprung der rhythmischen Handlung gemacht werden. Eine Anzahl Dainos, die jetzt so aussehen, als ob sie keine Beziehung zu der rhythmischen Handlung oder Arbeit haben, sind Handlungslieder. Es gibt noch mehr Dainos, in denen der Rhythmus der Handlung auch jetzt noch wichtig ist. Das gibt Anlaß zu der Annahme, daß in den Dainos nicht der metrische Rhythmus vorherrscht, sondern ein natürlicher, der Handlung angepaßter. Weiterhin werden historische Beispiele angeführt.

IV. Kapitel: Refrain. An den Dainos kann man noch feststellen, wie aus der Konstruktion sinnloser Laute sich das Volkslied in seinem Wesen entwickelt hat. Die Dainos weisen folgende Verwandlungsphasen auf: 1) Das ganze Lied setzt sich aus sinnlosen Lauten zusammen; 2) zwischen den sinnlosen Lauten mischen sich sinnvolle Worte ein, ohne irgend eine formale Beziehung mit den sinnlosen Lauten zu haben; 3) die sinnvollen Worte gewinnen Raum und geben dem Lied einen beschreibenden oder erzählenden Charakter; 4) die sinnvollen Worte bilden das ganze Lied, wobei die bedeutungslosen sich zu einer besonderen Strope abtrennen; 5) die Refrain-Strophe nimmt die Rolle einer zweiten Linie an; 6) die sinnvollen Worte mengen sich auch in den bedeutungslosen Refrain ein (verschiedene Modulationen solcher Einmengung); 7) die bedeutungslosen Laute verschwinden auch aus dem Refrain.

V. Kapitel: Parallelismus. Eingangs wird die allgemeine Theorie des Parallelismus erklärt und hingewiesen; welche Bedeutung er allgemein für die Volksdichtung hat. In den Dainos findet man, im Hinblick auf den historischen Werdegang, folgende Formen des Parallelismus: 1) zweigliedriger Parallelismus; 2) rhythmischer Parallelismus; 3) formaler Parallelismus; 4) vielgliedriger Parallelismus; 5) negativer Parallelismus – in seinen verschiedenen Formen. Zum Schluß wird behandelt der Parallelismus als Handhabe der epischen Dichtung.

VI. Kapitel: Vergleich und Epitheton. Nach dem historischen Gang der Dichtung kann man in den Dainos zu allererst parallelistische und Wesensvergleiche feststellen. Wesensvergleiche sind wieder: 1) der räumliche, 2) der quantitative, 3) der qualitative, 4) der Vergleich, durch den das Zeitverhältnis zum Ausdruck gebracht wird. Weiter gelangt man, dem historischen Werdegang folgend, vom Vergleich zur Apposition und zum Epitheton. Ausgehend vom Wesen des Epithetons und seiner historischen Entwicklung findet man in den Dainos folgende Formen des Epithetons: 1) das ständige Epitheton, 2) das metaphorische Epitheton, 3) das pleonastische Epitheton, 4) das zusammengesetzte Epitheton, 5) das synkretistische Epitheton.

VII. Kapitel: Metaphorische Konstruktionen. Die Metapher als Ergebnis des Vergleichs, der Abstraktion, der Sinnübertragung. Der historische Werdegang der Metapher. Die Metapherform in den Dainos: 1) die allegorische Metapher, 2) die negative Metapher, 3) die erzählende Metapher, 4) die beschreibende Metapher. Weitere metaphorische Konstruktionen: a) Hyperbel, b) Personifikation. Die Annahme van Meulens, daß die Personifikationen der Dainos als Überreste aus der Zeit des Animismus zu verstehen sind, oder die Auffassung Oskar Kolbergs, daß in den Personifikationen der Dainos die Überreste von einem früheren litauischen Heldenepos zu erblicken sind, sind nicht zutreffend. Die Personifikationen in den Dainos sind lediglich eine dementsprechende Metode der litauischen lyrischen Dichtung.

VIII. Kapitel: Spezifische Konstruktionen. Die Dainos kennen Konstruktionen, die in der Volksdichtung anderer Nationen weniger entwickelt sind, einen anderen Entwicklungsgang genommen haben oder ganz unbekannt sind. Zu solchen Konstruktionen gehören: 1) die Deminutiva in ihrer ganzen stilistischen Verschiedenheit; 2) Wiederholungen (lyrische und epische); 3) Verba mit innerem Objekt; 4) die bestimmt nuancierten Verba; 5) pleonastische Infinitive (Kurschat bezeichnet sie als II. Infinitiv); 6) Ironieformen. Onomatopoetische Verba, die nach Ansicht Rhesas ein besonderes Merkmal der Zartheit der Dainos sind, sind ihrem Wesen nach ironische Ausdrucksformen der Litauer.

IX. Kapitel: Symbolik. Allgemeine Theorie der Symbolik der Volkspoesie und ihr historisches Werden. Die wichtigsten Objekte der Dainasymbolik in ihrer historischen Perspektive: 1) der Kranz, 2) die Raute, 3) der Baumbegriff, 4) der Tau, 5) die Mütze, 6) die Flachsblüte im Kranz, 7) die Gerstenblüte an der Mütze, 8) Meise und Star, 9) das Roß, 10) die Klette, 11) das Stallgebäude, 12) die Truhe usw.

DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE

ODER

DIE DARSTELLUNGSMITTEL DES LITAUISCHEN VOLKSLIEDES



Вспомни, вспомни луг зелёный,
Радость песен, радость пляск!

Валерий Брюсов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Не дивно ли, что, чередуясь, дремлет
В цветке зерно, в зерне – опять расцвет,
Что некий круг связующий объемлет
Простор вещей, которым меры нет!

Сменяются века, как весенние листья, грозные события и тихая недоля канут в вечность, рушатся горы, лишь звезды в просторе времен, как некий символ божественности, незыблемо питая человеческую тоску, служит связующим звеном между отошедшими, сущими и грядущими.

«Вглубь ли, ввысь ли, – только вникни, только мысли – все узнаешь, все поймешь». И тоска, и скорбь, и безумная радость – одна и та же – [для] великих и малых. Ибо «на всех ткачей один станок, но каждый сир и одинок». И великие, и малые также стремятся к грядущим просветлениям, как и каждый земной цветок к ласкающим лучам солнца. В одиноких усилиях отражается, как в объективе на солнце, человеческая сосредоточенность, так же, как и в светлом венке человеческого героизма, каждый одинокий взлет мысли – незаменимая ценность.

Мы, посвящая недосужие часы изучению лучших порывов – песен – малого народа, верим, что этим самым приближаемся, прокладываем одну из многосложных ступеней, к узрению тайны сердца всего человечества.

Я сознаю всю несостоятельность моей попытки и прошу снисхождения. Тем более, что жестокие исторические судьбы

нашего смутного времени не дали мне возможности воспользоваться даже теми материалами, которые, казалось бы, весьма существены. Мои старания преодолеть обстоятельства остались тщетны. Пришлось довольствоваться тем, что позволила судьба.

Да будет мне позволено в этих строках выразить глубокую признательность моему дорогому учителю Geheim. Dr. Proff. Erich Berneker'у, который своими ласковыми советами ободрял мои слабые силы, без которых моя попытка была бы еще несостоятельнее. А также моему другу великому Jurgis Baltrušaitis'у, научившему меня видеть в раздельности знамение общности, и в общности разгадывать черты раздельности. И еще Dr. Margulies'у, моему старшему сотоварищу, который не оставлял меня одиноким. Наконец Dr. Erich'у Müller'у, помогшему мне облечь мою попытку в форму немецкой речи.

B.S.

ВВЕДЕНИЕ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ЛИТОВСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДО РЕЗЫ (RHESA)

Генезис литовских народных песен теряется во мраке времен. Первые упоминания об их существовании встречаются только в конце IX века у английского (или датского?) путешественника Wulfstan'a, посетившего прибалтийские края[1], который только косвенно их упоминает. Но уже в так называемой Лифляндской хронике[2], обычно приписываемой Ditlebs'y von Alnpeke встречается ясный намек на существование исторических песен. Многие историки Литвы и литовской литературы (S. Daukantas, T. Narbutt), основываясь на мнимой хронике XIII века Vincentii Moguntini, рассказали много прекрасных слов о народных певцах Литвы этого века, но, увы, до сих пор никто не опроверг положения J. Voigt'a, утверждавшего, что таковой летописец – Moguntinus – вообще не существовал[3]. Также к сомнительным источникам надо отнести пока и сведения Sim. Grunau[4]. Первым, более или менее незаслуживающим быть заподозренным в достоверности сообщаемых фактов, надо считать Mat. Miechowita, утверждавшего, что в его времена (1456–1523) литовцы пели печальную песнь об убийстве литовского князя Sigismund'a[5]. Наконец, совершенно ясные сведения, с приведением начальных строф песен, встречаются только со времени летописца Mat. Stryjkowski[6]

(1547–1582). Начиная с XVI века, исторические данные о *dainos* уже не так скудны. J. Maeletius, Lucas David, Sigismund Schwabe, Th. Lepner, Mat. Praetorius, J.A. Brand – целый ряд почтенных мужей проводят сведения о так. наз. «плачах» – *raudos,* описывая литовские обычаи, рассказывая содержание *raudos* или приводя их в переводе, или даже в оригинале[7]. Сын упомянутого Ивана Maeletius, Jeronimus, тот же самый Lucas David и Chr. Hartknoch дают образцы и так называемых свадебных песен – плач невесты, прощающейся с родным очагом[8]. Praetorius же, упомянывая о литовской народной музыке, говорит, что литовцы музыке вторят песнями. Дело идет о народных увеселениях. Очевидно, эти песни будет не что иное, как вид так называемых плясовых песен. Жившие гораздо раньше Praetorius'a (1635–1707), выше упомянутый Stryjkowski и его современник итальянец Al. Guagnini (1538–1614) рассказывают о существовании «жерновых» песен. Guagnini еще замечает, что есть литовские женщины и мужчины, которые обо всем, что они делают, поют свои деревенские песни[9]. Если вспомнить, что для таких людей, как Lepner[10], Wagner, литовские народные песни напоминали только волчий вой, а такие ученые, как Hartknoch, Praetorius, интересовались не народным творчеством, как таковым, а только остатками язычества, если, наконец, вспомнить свидетельство Martinius, восхвалившего в стихах литовское песнолюбие[11], то, пожалуй, без особого преувеличения можно было бы полагать, что литовское народное творчество в XVI веке уже было в полном развитии.

M. Biržiška полагает, и не без основания, что и в стихах Krizius Duonelaitis (Doneleitis) видно влияние народного творчества[12], хотя он сам и сравнивал народные песни со «свинским рычаньем» („kiauliškas bliovimas")[13]. Конечно, при таких воззрениях, для *dainos* в более широком смысле он ничего не сделал.

Новые ветры повеяли в литературе *dainos* со времени Philipp Ruhig (1675–1749). Правда, этот почтенный служенник церкви в своем „Betrachtung der litauischen Sprache in ihrem

Ursprunge, Wesen und Eigenschaften", приводя тексты трех *dainos*, и извиняется за приведение таких пустяков („*Eitelkeiten zu bringen*"), все же в нем говорит уже не пренебрежение к *dainos*, а любовь. Gotth. Ephr. Lessing, подхвативший застенчивое признание Ruhiga, многозначительно замечает, что Ruhig'у следовало бы оправдываться, зачем он больше таких «пустяков» не привел[14]. Наконец, с легкой руки гениального Herder'а (Joh. Gottfr.), переведшего несколько песен на немецкий язык[15], последовало, так сказать, признание *dainos de jure*. Многие видные люди Германии не обходятся без того, чтоб не сказать несколько теплых слов о *dainos*. Schiller, Rückert[16], Goethe, Kant своим авторитетом укрепили это признание[17]. Далее – целый ряд красочных имен – prof. Bock, prof. Baczko, Gervais, D. Jenisch, C. Heilsberg, K. Nanke, Förster, Ch. Mielcke[18] – высказали живой интерес к *dainos*, их положительно характеризуя и приводя тексты. Таким образом, право «открытия» *dainos* всецело принадлежит германскому народу.

LUDWIG JEDIMIN (MARTIN LUDWIG) RHESA (1776–1840)

Когда столькими заботливыми руками была подготовлена почва для научного изучения *dainos*, начал свою деятельность Ludwig Rhesa. Сам литовского происхождения[19], родившийся в «забытой Богом и людьми», заносимой песками глуши, на пятом году своей жизни оставшийся круглым сиротой, еще малюткой слушая дикие напевы балтийских волн, вой пустынного ветра в безлюдных песчанных пространствах, вникая детской душой в заунывные песни рыбаков, упорно боровшихся с дикой силой природы, – уже с детства проникая той безысходной грустью, которая является основным импульсом *dainos*[20]. Он отнесся с искренней любовью к *dainos*, он первый прочувствовал их во всей полноте; он, полный этой любви, принялся за собирание и изучение их. В 1809 году появляется его *Prutena*

oder Preussische Volkslieder, где, кроме его собственных стихов, имеются свободные подражания народным песням, а в 1825 году появляется его ставший впоследствии знаменитым сборник *Dainos*, содержащий 85 песен, снабженный немецким переводом. Dainos – записаны с уст певцов самим Rhesa и его сотрудниками. Rhesa в этот сборник включил далеко не весь материал, который был в его распоряжении. Это был первый своего рода сборник, и Rhesa при составлении его отнесся к работе с необычайной осторожностью, включая в него древнейшие и благороднейшие песни[21]. Трудно судить, хорошо ли, плохо ли поступил Rhesa, идя этим путем. С одной стороны, такая «предовзятая мысль» при составлении сборника была безусловным ущербом для науки. Но, с другой стороны, это создало до сих пор еще не превзойденную цельность сборника. Сборник, выражаясь словами К. Бальмонта[22], отражая изысканное благородство души, был ценнейшим импульсом к новым изысканиям в этой так мало исследованной области духа, обращая на него все более и более широкие круги культурного мира. Если многие сборники народного творчества многих народов приходится считать как нечто индивидуальное целое, то резовский сборник в этом смысле может быть безупречным примером.

ТРУДЫ ГЕРМАНСКИХ УЧЕНЫХ (ПОСЛЕ RHESA) О *DAINOS*

Еще долгие десятилетия после Rhesa немецкие ученые оставались самыми прилежными в изучении литовского языка, в собирании песен и изучении их. Резовский сборник встретил со стороны немецкой критики очень теплый прием. Сам Goethe[23] заявлял, что этот сборник является исполнением одного из его желаний. Знаменитый берлинский кружок поэтов с Chamisso во главе, заинтересовался материалом *dainos*. Сам Chamisso несколько песен своеобразно переложил на немецкий язык. Следуя Chamisso, Franz v. Gaudy и G.F. Daumer тоже пере-

рабатывает мотивы дайн в немецкие песни. J.F. Soldat и Felix Dahn сочиняют более или менее удачно немецкие песни в духе литовских[24]. Robert Schumann ввел в музыку[25].

Ревностным соратником Rhesa был Eduard Gisevius (1798–1880), заслуженный муж, много заботившийся о *dainos,* коих обильно публиковал в *Neue Preuss. Provinzialblätter,* которые с 1846 [г.] дружелюбно предоставили свои страницы для такого материала[26]! В 1843 году появляется второе издание резовского сборника под редакцией Friedrich Kurschat, который, к счастью, ограничился только весьма незначительными поправками. В 1853 году появляется почтенный труд – Nesselmann „Littauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt", обнимающий 410 номеров. В этот сборник вошли многие dainos из сборников Rhesa, Stanevičius, Daukantas, K. Brzozowski, из *N.Pr. Provinzialbl.;* для составления сборника были использованы многие рукописи. Сборник не представляет собой такой цельности, как резовский сборник. Разве только его «обработка» придает сборнику некоторую монотонность. Переводы Nesselmann'a, быть может, точнее резовских, но зато не отличаются той непосредственностью и вдохновенностью, которою резовская работа дышит. Нессельманской работой закончился в Германии период изучения литовских народных песен, как таковых. Разве только составляют счастливое исключение Christian Bartsch[27] и учительски настроенный Louis Nast[28], трудившиеся по изучению мелодий дайн. В 1856 г. появился [учебник] маститого August'a Schleicher „Handbuch der litauischen Sprache", заключающий в себе, между прочем, пес[ни], послови[цы], поговоро[ки], загад[ки] и сказ[ки]. С именем Schleicher'a связано начало филологического интереса к дайнам. С одной стороны, успехи сравнительного языкознания содействовали интересу к литовскому языку. С другой стороны, если этот язык, скажем, и не считался мертвым, то, во всяком случае, он был обречен на погибель[29]. Почти каждый более или менее выдающийся немецкий филолог, в особенности славист, руководствуясь чисто филологическим интересом, считает своим

долгом ученого услышать, как еще говорят на этом языке, и при удобном случае записывает песни. Появляются вновь многие более или менее объемистые, весьма интересные сборники, среди которых в особенности должны быть упомянуты следующие собиратели. Leop. Geitler, включивший в свой „Litauische Studien“[30], правда, только 24 номера, но зато они изысканно подобраны и собраны из окрестностей Šiauliai und Panevėžys, куда собиратели редко заходят. Через год после этого труда появляется капитальный труд Dr. Friedrich'a Kurschat'a „Grammatik der litauischen Sprache“[31], заключающий в приложении 25 номеров дайн[32], с приложением их мелодий. Kurschat, вслед за Nesselmann'ом обратил самое серьезное внимание на мелодии. Спустя несколько лет, уже A. Leskien публикует 28 дайн[33], собранных в окрестностях Vilkyškiai. Среди них имеются очень редкие типы дайн[34]. A. Leskien, как и L. Geitler, собирает дайны уже не в прусской провинции, а в бывшей русской Литве, на которой немецкие филологи сосредотачивают свое внимание. Еще несколько лет спустя, выходит интересный труд Adalbert'a Bezzenberger'a, впоследствии имевший большое значение для литовского национального возрождения, – „Litauische Forschungen“[35], включающий 67 номеров дайн. Наконец, в том же году появляется ученый труд „Litauische Volkslieder und Märchen“ gesammelt von A. Leskien und K. Brugmann[36]. Первый собрал 143 номера и второй – 106.

Leskien и Brugmann среди немецких ученых были по собиранию и изучению дайн, так сказать, «последние из могиканов». Начиная с Rhesa, каждый сборник сопровождается примечаниями и характеристиками. Rhesa коснулся более художественной стороны дайн, другие – большее внимание сосредотачивали на филологическом материале. До более обстоятельного художественного анализа никто не доходил[37]. Из изданий на немецком языке о дайнах еще должно быть упомянуто „Mitteilungen der litauischen litterarischen Gesellschaft“, где наряду с немецкими учеными уже участвовали и литовские (E. Volteris, A. Janulaitis и др.).

Выше упомянутыми именами и изданиями, конечно, далеко не исчерпывается немецкая литература о дайнах.

ЛИТЕРАТУРА ДАЙН НА СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ В XVIII ВЕКЕ

Среди славянских народов наибольший интерес в XVIII веке к дайнам проявили, безусловно, поляки, или люди, пользовавшиеся для своей литературной работы польским языком. Для собирания и изучения всего этого материала сейчас самые неблагоприятные исторические обстоятельства[38], но достаточно было хотя бы самого поверхностного обозрения этих работ, чтобы оценить величину труда. С одной стороны – общая историческая судьба польского и литовского народов, с другой стороны, обреченность национальности, как таковой, на исчезновение не могло не заинтересовать польского боевого, идиллического романтизма. Тут еще прибавилось несколько особенных исторических обстоятельств. Событие 1831 и 1863 годов были живым импульсом к такому интересу. Чтобы восстание были возможны, надо было создать соответствующую идеологию. Чтоб эта идеология привилась, надо было подойти к народу. Чтобы подойти к нему, надо было его изучить. А во-вторых, много видных литовцев, разверившись в возрождение литовского народа, поверхностно ополячившись, чувствуя себя чуждыми польской культуре и их форме сознания, вновь и вновь обращались к Литве. Или казалось, что «Литва уже всецело в прошлом»[39] и это «прошлое» им было живой источник идеализма, достигавшего порой безжалостных и несуразных форм[40].

Под влиянием таких психологических мотивов, выросла на польском языке огромнейшая литература дайн, а с другой стороны, дайны оставили яркие следы в творчестве на польском языке. Уже с 1820 года стали появляться в *Tygodnik Wileński* „Śpiewy ludu litewskiego“[41], распростершиеся на несколько

лет. Редкий более крупный историк Литвы и Польши обходится без упоминания о дайнах – и это возбуждало дальнейший интерес. Так в 1835 году появившееся T. Narbutt'a „Dzieje starożytne narodu litewskiego"[42] было таким же самым импульсом в польской литературе, как труды Ruhig'a и Rhesa в немецкой. 1844 год в особенности счастлив. В этом году выходит на свет милая, прочувствованная статья J.I. Kraszewski „Dajny"[43], хотя в нынешнее время во многих отношениях устаревшая, но в свое время имевшая огромное значение. Из других изданий этого года надо отметить L.A. Jucewicz (Ludwig z Pokiewia), „Pieśni litewskie", Wilno. Далее Fr. Zatorski, „O pieśniach żmudzkich. Pieśni ludu z nad dalnego Niemna", Warszawa. Затем K. Brzozowski, „Pieśni ludu nadniemeńskiego". В 1869 году выходит из печати L. Potocki, „Dainos czyli pieśni ludu litewskiego". В следующем 1870 г. J. Chodźko „Podania litewskie". В следующем 1871 г. K. Tyszkiewicz, „O pieśni gminnej"[44], Dresden. А уже в 1879 г. выходит ученый труд: Oskar Kolberg, *Pieśni ludu litewskiego*[45]. Наконец, в 1887 году появилось J. Kibort „Próbki piosnek litewskich". Особенной важности труд, к сожалению, ставший *редкой* библиографической редкостью, – это мелодии к многим дайнам Juškevičius, изданный Baudouin de Courtenay в Кракове[46]. В польской изящной литературе дайны оставили глубокие следы. Mickiewicz, Syrokomla (Kondratowicz), Kraszewski, Rodzewiczówna, Orzeszkowa и многие другие пользовались материалом дайн, то их перерабатывая на «литературный лад», то ими вдохновляясь для дальнейшего творчества. Бывают случаи, что дайны, обработанные на литературный лад на польском языке, литовскими поэтами, иногда даже безымянными, переводятся обратно на литовский язык, проникает в народ, там перерабатываются обратно на «народный лад» и вновь попадают в сборник[47].

Такой романтический идеализм, если можно так сказать, продолжался до начала литовского возрождения, в котором поляки почувствовали «роковую опасность» – и затрубили отбой. Если, начиная с этой поры, появляется что-нибудь поло-

жительного на польском языке о литовском творчестве, – то это уж в большинстве случаев работа самих литовцев[48]. Поляки же, в особенности с не польскими фамилиями, науку сделали орудием политики, что уже трудно считать ценным вкладом[49]. Таким образом, труды польских ученых в области дайн обрываются чуть ли не с Кольбергом. Русские для изучения дайн сделали гораздо меньше, чем этого можно было бы от них ожидать. Еще в 1863 году А. Гильфердинг писал: «Нет по-русски никакого сочинения о современном литовском народе, нет даже учебника литовского языка, нет даже Русско-литовского словаря»[50]. Напрасно он призывает русских к изучению этого народа и края, к введению литовского языка в народные школы! Напротив, он случайно брошенной мыслью о необходимости ввести в литовскую печать вместо латинского алфавита – русский, на долгие десятилетия затормозил дело литовского возрождения. Точно в ответ на призыв Гильфердинга[51] в 1872 году два знаменитых ученые Фортунатов и Миллер издают сборник дайн, обнимающий 100 номеров, но не только русский текст, но литовский оригинал печатают так называемой «гражданкой» (русским шрифтом). Эту работу литовские круги приняли как кровную обиду. Самой важной заслугой русских, несомненно, является издание песен, собранных Juškevičius[52]. Газетные статьи, разбросанные по разным изданиям, нельзя считать серьезной работой[53]. Разве только имела большое значение «Литовская хрестоматия» Э. Вольтера, изданная в 1904 г., включающая и песни, записанные им самим или повторенные из редких изданий.

Следы дайн в русской художественной литературе отразилось очень мало. Самыми значительными, пожалуй, являются в поэзии Бальмонта. В его маленькой книжке «Морское свечение»[54] имеется целый цикл «литовских песен»[55]. Литовские мотивы переработаны чисто бальмонтовски (манерой молодого Бальмонта). В третьем томе его стихотворений[56] имеются стихи «Литовская песня» – чудный вдохновенный перевод песни „Dainuok, sesyte! Ko nedainuoji?“[57] Затем в 1916–1917 году

работали над переводом дайн тот же Бальмонт, Вячеслав Иванов, Юрий Верховский, но их переводы в силу исторических обстоятельств остались не напечатаны[58].

Из чешской литературы дайн следовало бы отметить – перевод сборника Rhesa на чешский язык Čelakowsky[59] и Юлия Zeyer «Литовские легенды».[60–61]

ГОЛЛАНДЦЫ И ФИНЫ О ДАЙНАХ

Голландец Dr. R. van Meulen литературу дайн обильно обогатил своим трудом „Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer"[62]. Dr. Meulen здесь не оперирует общими фразами, характеризующими дайны, а углубляется в анализ дайн. Правда, его работу еще нельзя назвать эстетическим анализом – он так далеко не идет и ограничивается только разбором сравнений, – но все же его книга нечто новое в литературе [о] дайнах и единственное в своем роде.

Еще больший вклад в литературу дайн – это капитальный труд д-ра A.R. Niemi (вместе с A. Sabaliauskas) – „Lietuvių dainos ir giesmės šiaurrytinėje Lietuvoje"[63]. Здесь собраны уже не только *dainos*, но и *giesmės*[64], которые строго разграничены и устранена путаница, долгие десятилетия затемнявшая ясный взгляд на сущность дела. Сборник, содержащий 1459 номеров[65]; многие из них носят самый первобытный характер, многие из них нигде, ни в каких сборниках не имеют аналогий. Вместе с тем – сборник представляет одно художественное целое. Как долгие годы никакое суждение о дайнах не было возможно без знакомства с сборником Rhesa, так теперь немыслима никакая научная работа без знакомства со сборником Niemi. Он имеет важное значение не только для изучения дайн, но и вообще для изучения народного творчества всех времен и всех народов. Кроме введения в эту книгу, Dr. A.R. Niemi написал еще книгу о дайнах „Tutkimuksia liettualaisten kansanlaulujen alalta"[66] на финском языке.

ТРУДЫ ЛИТОВЦЕВ ПО ЛИТЕРАТУРЕ ДАЙН

«Труды литовцев по литературе дайн» – это понятие необходимо ограничить: если бы слово «сознательный» не было банальное, то можно было бы сказать «сознательных литовцев». И то за исключением прусских, которые до конца XIX [в.] составляют совершенно особый отдел литовской литературы. Первым таким собирателем был Symonas Stanewicze, издавший в 1829 году в Вильне 30 дайн под заглавием *Daynas Żemayczių surynktas yr iszduotas par Symona Stanewicze*. Затем идет Simonas Daukantas, издавший в 1846 году в Петербурге уже 118 дайн, под заглавием *Dajnes Żiamajtiû pagal żodiû Dajninikû iszraszytas*[67]. В 1867 году выходит маленькая брошюрка А. Юшкевича *Литовские народные песни с русским переводом*[68]. В 1873 – в Тильзите – J. Basanavičius *Oszkabaliu Dainos*. И наконец, в 1880–1882 году, выходит монументальный труд Antanas Juškevičia *Lietuviškos dainos*, обнимающий 1569 номеров, а в 1883 году – того же Juškevičia *Lietuviškos svotbinės dainos*, обнимающий 1100 номеров. Этот колоссальный труд стал неисчерпаемым источником для дайнологов и служил живым импульсом для дальнейшей работы. Он принес много нового, еще неизвестного материала, он возродил надежды, он создал перспективы новых возможностей в литовском творчестве[69]. С началом возрождения Литвы посыпались по многим закоулкам забытого края трудолюбивые собиратели, заботливо записавшие наследие отцов. Почти каждая газета, каждый журнал в Прусской Литве и в Америке помещали все новые и новые дайны[70]. Хотя до 1904 года все движение группируется вне пределах Литвы. Из сборников этого периода надо отметить объемистый сборник, содержащий многие сотни номеров *Dainos lietuwiszkos isz wysur surinktos*[71], *Trakiečių dzūkų dainos*[72], *Linksmos Wałandos*[73]. Наконец ставший знаменитым сборник J. Basanavičius – „Oszkabaliu Dainos"[74]. Все это очень богатый и роскошный материал. Статьи и исследования о дайнах в этом периоде – скудный. Можно было бы отметить, во-первых, статью J. Šliūpas

„Dainos ir jų literatūra" (*Aušra*, 1884), затем J. Basanavičius: „Iš mūsų praeigos. Kas tai yra daina" (*Aušra*, 1886) и „Žiponas bei žiponė ir auksingumas bei sidabringumas mūsų dainų" (1885), наконец, статью Samogita „Prasmė ir grožė Lietuvos dainų"[75] и, только отчасти касающуюся дайн, – J. Basanavičius „Iš gyvenimo vėlių bei velnių"[76]. Начиная с 1904 года, когда было снято запрещение литовской печати, вся работа по собиранию дайн концентрируется уже всецело в руках литовцев, в центре Литвы – Вильне. Опять также и почти каждая газета, каждый журнал печатает отдельные дайны и их циклы[77], пропагандируют дело собирания, некоторые газеты и журналы организируют специальные приложения[78], студенты и гимназисты, рассыпляясь на летние каникулы по домам, по деревням, беспрерывно собирают материалы. Какое количество дайн в этих изданиях напечатано – определить сейчас трудно. Может быть, надо считать сотнями, может быть, – тысячами. Ненапечатанный материал концентрировался в Литовском научном Обществе[79], в Вильне, где находится и до сих пор[80]. Кроме того, у многих представителей литовской интеллигенции имеются свои «собственные тетради», заключающие приличное количество дайн. Из отдельных опубликованных сборников следует отметить: V. Kalvaitis – „Prūsijos lietuvių dainos" (1905), Pakalniškis – „Klaipėdiškių dainos" (1908), Gudavičius – „Žemaičių dainos" (1912). Министерство народного просвещения сейчас издает особый журнал *Tautosaka*, посвященный народному творчеству, в том числе и дайнам. Из исследований надо отметить исторический очерк J. Gabrys о дайнах[81], слащавый очерк S. Kymantaitė[82], исследование P. Kragas – „Rūtelė mūsų dainose"[83], A. Sabaliauskas – „Mūsų dainų gražybė"[84]. Все эти статьи, так сказать, скоро преходящий элемент. Совсем другой характер носят ученые исследования V. Biržiška, создавшего, если можно так выразиться, науку дайнологии. В 1919 году вышла его „Lietuvių dainų literatūros istorija"[85]; в 1920 году – „Dainų atsiminimai iš Lietuvos istorijos"[86], и, наконец, в 1921 – „Dainos keliais"[87]. В книгах проф. Biržiška прекрасным образом соединено его со-

лидная эрудиция в области истории, прекрасное знание дайн и живое, блестящее дарование публициста. Для своих работ проф. Biržiška широко использовал материал из архива Литовского научного общества, дал обильные выдержки оттуда и таким образом этот материал сделал доступным для широкого круга читателей. Проф. Biržiška – хороший историк; как теоретик – он гораздо слабее. Книга его „Dainos keliais", где он пытается разработать теоретические предпосылки, несмотря на все ее достоинства, далеко не безупречна.

Сколько дайны отразились в литовской художественной литературе и музыке – дело специального исследования. Здесь достаточно отметить, что все литовские писатели и композиторы прошли «школу дайн» – в них воспитались, из них «вышли в люди». Нет ни одного литовского более или менее значительного поэта или композитора, которые бы остались чужды влиянию дайны[88]. Быть может, литовцы сейчас переживают романтический период своего возрождения, но факт остается фактом, что все литовское творчество глубоко проникнуто этим духом, органически связующим его с преданием далеких предков.

Сведения о литовской народной музыке и музыкальных инструментах встречаются еще у Stryjkowski[89]. Далее Lepner в своем известном труде „Von der Litauer Musik und der selben Instrumenten", уже гораздо подробнее рассказывает о литовских музыкальных инструментах. Еще подробнее на этой теме останавливаются Tetzner и Bartsch в выше названных сочинениях. О некоторых специальных инструментах, кажется, прусской Литве мало известных, писали A. Sabaliauskas „Žiemių–Rytiečių lietuvių tautinė muzika"[90], Žalia Rūta (A. Sabaliauskas) „Sutartinės ir muzikos įrankiai"[91], J. Žiogas „Apie kulinę su ūku"[92]; Dr. A.R. Niemi в предисловии к выше упомянутому сборнику. Наконец, M. Biržiška в выше названной „Dainos keliais" дает полную сводку имеющегося материала. Библиографических указателей по дайнологии очень мало. Главнейший труд – это S. Baltramaitis «Сборник библиографических материалов

для географии, истории, истории права, статистики и этнографии Литвы»[93], представляющий довольно прилежно обработанный материал. Другой, достоен быть упомянутым, хотя менее прилежный труд, это – Fr. Gawełek: „Bibliografja ludoznawstwa litewskiego"[94].

СОКРАЩЕНИЯ НАЗВАНИЙ,
НАИБОЛЕЕ ЧАСТО ПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Aušda* – *Aušrinė*, журнал.
2. *Bezda* – A. Bezzenberger. *Litauische Forschungen*. Göttingen. 1882.
3. *Birda* – M. Biržiška. *Dainų atsiminimai iš Lietuvos istorijos*. Vilnius, 1920.
4. *Brugda* – K. Brugmann. *Litauische Volkslieder*. Strassburg, 1882.
5. *Geida* – L. Geitler. *Litauische Studien*. Prag, 1875.
6. *Išman* – из моих воспоминаний.
7. *Janda* – сборник, записанный St. Jankauskas, рукопись.
8. *Jusvo* – Juškevičia. *Lietuviškos svotbinės dainos*. Сбп. 1883.
9. *Jušda* – Juškevičia. *Lietuviškos dainos*. Kazan, 1880.
10. *Leskiv* – A. Leskien. *Litauische Volkslieder*. Archiv. f. slav. Philol. IV B.
11. *Lesda* – A. Leskien. *Litauische Volkslieder*. Strassburg 1882.
12. *Nesda* – Nesselmann. *Littauische Volkslieder*. Berlin, 1853.
13. *Nieda* – A. Niemi ir A. Sabaliauskas. *Lietuvių dainos ir giesmės*. Annales Academiae sciantiarum Tennicae. Ser. B. Tom. VI.
14. *Rhesa* – L. Rhesa. *Dainos oder Littauische Volkslieder*. Berlin, 1843.
15. *Schl.* – A. Schleicher. *Litauisches Lesebuch*. Prag. 1857.
16. *Šimda* – J. Šimtakojis. *Trakiečių dzūkų dainos*. Shenandoah, Pa. 1899.
17. *K.s.* – E. Volteris. *Lietuviška Chrestomatija*. Ptbg. 1904.

Janda и v.s. обозначены страницы, в других случаях – номера песен

Und wer des Brünnleins trinket,
Der jungt und wird nicht alt.

Deutsches Volkslied, Otto Böckel

Dažnai lietuvis, ko verkia, nežino,
O tik jaučia dažniausia, kad širdis neskaudžia,
O tik pilna pajautų labai ramiai graudžia;
Ir lyg rasos žemčiūgais gausiai atgaivinta,
Ir lyg rasa per veidą ašarėlės krinta.
Paskui ilgai krūtinėj šilelis kvėpuoja;
Atsidusus krūtinė, lyg giria, linguoja.
Lyg tarytum ramumas taip dūšion įslinko,
Kad net dūšia, kaip varpa pribrendus, nulinko.
Iš to, matai, ašaros ir atsidusimas,
Iš to šventos pajautos, *iš to giesmės imas.*

A. Baranauskas

I. ПРЕДПОСЫЛКА

Ten mudu tankiai verksva,
Ale retai dainuosva:
Ten nėr dailios mergelės,
Ten ne dainų kampelis.
A. Juškevičia

Aš dainelių daugiau nedainuosiu,
Aš raudutę raudą raudosiu.
A. Juškevičia

В ОПРАВДАНИЕ

„Die Volksdichtung ist wert, wert wie das Leben. Sie ist tausendfältig wie das Schicksal des Menschen: heiter und düster, erhebend und bedrückend. Und sie ist alt wie die Menschen und immer wieder jung wie sie, immer wechselnd und doch immer dieselbe", – говорит один из вдохновеннейших знатоков народной поэзии Heinrich Morf[95]. „Der Volksdichter singt, weil er singen muß, wie der Vogel auf dem Zweige, weil die Natur ihm diesen künstlerischen Trieb verliehen hat, der ihm den Mund öffnet und ihn zur Stimme des Volkes macht"[96]. Но песня птицы существует только в тот момент, когда она поется; и все попытки человеческих рук воссоздать песнь птицы искуственным образом – одна из наиболее слепых бесцельностей. Если народная песня подобна птичьей, то может ли быть речь об ее художественном анализе, об расчленении ее на составные части, взятые вне органов пения? Тем более, что даже такой ясный, будь

не в обиду сказано, сухой ум, как A. Leskien, основываясь на собственном опыте, свидетельствует, что „Das Lied lebt eigentlich *nur als gesungenes*"[97]! „Denn so wahr es ist, daß das eigentliche Leben des Volksliedes in seiner Melodie beruht, so wahr muß es anderseits sein, daß man das Volkslied nur dann recht verstehen wird, wenn man es selber singt oder doch singen hört", – вторит Leskien'y Chr. Bartsch[98]. Мало ли еще других почтенных знатоков дел неоднократно утверждали, что текст народной песни от мелодии неотделим, что они представляют, так сказать, химически соединненое целое! Не следует ли отсюда, что грубая попытка анализировать текст народных песен вне их мелодии, должна быть привлечена к строгой ответственности, что такая попытка заранее обречена на неудачу?! И не утрудняется ли судьба такого анализа троекратно, если вспомнить мудрые слова строгого скептика Fritz Mauthners:

„Wo ist diese Sprache Wirklichkeit? Wo in aller Welt? Nicht im Einzelnen. Denn der versteht nur einen Teil des Wort- und Formenschatzes, gebraucht nur einen kleinen Bruchteil dessen, was er versteht. Nicht in Büchern. Denn sonst hätte es vor Erfindung der Schrift keine Sprache gegeben. Auch gibt es in Büchern überall nur höchstens Sammlungen von Worten und Regeln, sodann die zufällig entstandenen Literaturen; nirgends aber auch nur die Möglichkeit einer gesammelten Sprache. Wo ist also das Abstraktum „Sprache". Wirklichkeit? In der Luft, zwischen den Menschen"[99]. „Und darum lebt die Sprache ihr eigentliches Leben nicht im Einzelmenschen, sondern zwischen den Menschen"[100]. Не только песня, но даже сама человеческая речь жива постольку, поскольку она звучит. Что сказать о песни, которая не поется, которая на истлевших фолиантах печатными знаками символизирована?! Наконец, возможен ли анализ не только песни, но человеческой речи?

„In Wahrheit verhällt es sich hier geradeso wie in der Anatomie: ob ich von einem menschlichen Körper den Unterschenkel abtrenne und den Schnitt behutsam durch die natürlichen Gelenke leite, oder ob ich Schienbein und Wade quer durchsäge, –

es ist immer eine mechanische Zerstörung des Organismus, keine natürliche Zergliederung. Denn die Einheit des Organismus liegt nicht in den Gliedern oder Gelenken, sondern in seiner Seele, in seinem Zweck, in seiner Entelechie, oder wie man es nennen will. Einen Organismus kann man zerstören, aber nicht in seine natürlichen Teile zerlegen", – косвенно отвечает на выше выраженное недоумение Vossler[101]. Живой песни, живой речи анализ невозможен, как и расчленение живого человеческого организма. Но если анатомия может оперировать только мертвыми организмами или их частями, под микроскопом могут быть изучаемы только те частицы мозга, которые уже перестали жить общей жизнью организма, если анатомия может только искусственно разделять организм, только констатировать факты и не в состоянии объяснить сущность жизни, – то следует ли отсюда, что все усилия изучения организмов в продолжении долгих веков остались праздными?! И если добытыми результатами трудов еще не удается объяснить сущность жизни, то все-таки кто же станет отрицать, что эти результаты очень много сделали для поддержания, для укрепления жизни! Укрепление жизни – столь великая награда, что она может оправдать гораздо большую затрату сил, чем было употреблено для изучения «мертвых» организмов. Если народная песня – живой организм, который, пока он жив, нельзя натуральным образом расчленить на составные части, но при изучении народных песен с целью классифицировать или анализировать их «поэтические средства» (Darstellungsmittel) приходится иметь дело с мертвыми телами. Сборники песен – как анатомикум, нагруженный когда-то жившими телами, лишенными души. И пусть сборники песен будут безжизнены, бездушны, пусть они будут только жалкие символы обильно кипевшей жизни, все же они в душе хотя бы самого безжалостного исследователя восстанавливают представление о живом факте. И пусть исследователь ограничится самой скромной задачей – пусть откажется от объяснения «сущности жизни» и ее целесообразности, – пусть постарается только констатировать

факты и классифицировать материал – быть может, добытые результаты послужат когда-нибудь если не для укрепления, то хотя бы для углубления понимания живых фактов – и это будет самое благородное оправдание для затраченного труда в наблюдении над «мертвыми телами».

ЗАDАЧА

„Das Volksdichtung ist weit, weit wie das Leben". Многие исследователи песен, склонны думать, что песни его народа – самые прекрасные, самые лучшие среди песен других народов; что его народ самый богатый песнями в мире[102]. Конечно, очень похвальное чуство благоговеть перед духом, характером и национальной самостоятельностью творчества своего народа, но, быть может, еще похвальнее – признать высокое достоинство в стремлении всех земных братьев к истине, к красоте. Чувство скорби и обиды, чувство радости и гордости, любовь и тоска, мужество и уныние, беда и удача – свойственны всем: и великим, и малым, как равным образом свойствена всем потребность выражать свои переживания. И если в пространстве всех времен и народов в народном творчестве сплошь и рядом повторяются тождественные мотивы, даже тождественные приемы песнотворчества, то вряд ли тут объяснению дела помогла бы теория «заимствований» или «влияний». Тут достаточно поучительна теория возникновения народных песен, в которой сходятся виднейшие знатоки народного творчества и его психологи – начиная K. Bücher и Otto Böckel, кончая А.Н. Веселовским и Евгением Аничковым[103]. Сам великий ученый А.Н. Веселовский, в начале своей деятельности склонившись к теории заимствований и влияний, в более зрелых летах изменил своим прежним взглядам. «Позднее, уже в 90-х годах, Веселовский стал склоняться и к антропологическому методу. Сначала «Первобытная культура» Тайлора, а позднее «Мит и религия» Андрью [Andrew] Ланга приучили исследователей к

той мысли, что известные сказания, как и известные понятия, необходимо возникают на известной стадии культурно-исторического развития. Сходство сказаний, обрядов, песенных форм и сюжетов у разных народов может быть объяснено отсюда и помимо всякого заимствования. Это сходство неизбежное. *В зародыше, в сознании многих народов таятся те же элементы поэтического творчества. И эти элементы при взаимных международных сношениях встречаются как схожее с схожим, переплетаясь и влияя одно на другое,* – говорит А. Бороздин и эту теорию называет [теорией] «скрещивающихся течений»[104]. Трудно было бы вместо нее предложить что-нибудь более разумное[105].

Каждый народ поет свои скорби и радости, как он их чувствует, на свой лад. Böckel дает обильно поучительную характеристику народного творчества многих народов в зависимости от ландшафта их отечества[106]. И с ним нельзя не согласиться. Не то, что ландшафт, но и вообще окружающая природа, обстоятельства жизни сильно влияют на развитие характера данного народа. И природа, и хозяйственные отношения, и исторические обстоятельства, и судьбы ведут к выработке в данном народе определенной формы сознания, или «психологической формы», как выражается акад. Д.Н. Овсянико-Куликовский[107]. То есть вырабатывается известный тип психофизиологических процессов при реагировании на однородные явления окружающего мира[108]. Конечно, тут имеет огромное значение и та творческая потенциальная энергия, которую данный народ жаждет в себе с колыбели веков. Но это уж область метафизики, без которой при установлении содержания понятия «национальный характер» можно, пожалуй, обойтись. И так, форма сознания, отнюдь не содержание сознания – комплекс известных идей и чувств – составляют основу характера данного народа, метафорически выражаясь, «основу духа». И если мотивы народного творчества многих народов однородны, зато разнородна их обработка, потому что разнородна форма сознания, требующая разнородных средств для ее кристаллизации.

Вот почему, когда один народ что-нибудь заимствует у другого, всегда взаимствуемое перерабатывает на свой лад, приспособляясь к «порядку своего духа». С другой стороны, заимствование может сделаться достоянием данного народа только тогда, когда оно уже «обработано», приспособлено, иначе оно остается непонятным, чуждым, лишним. Таким образом, сравнительное изучение народного творчества разных народов возможно только установив основные черты формы сознания каждого народа, или, по крайней мере, основных типов средств выражения этой формы. Дело изучения, при такой постановке вопроса, задача не легкая. Ведь вековое сожительство народов, не могло обойтись без влияния или даже смеси перекрестных влияний. Где кончается «свое», где начинается «чужое»? Тут дело может спасти только сравнительный метод, история, антропология...

В предмете нашего изучения – литовском народном творчестве – задача облегчается тем, что часть литовцев и их творчество глубоко испытали влияние германского народа, а другая часть – славянских народов. Даже религия, которая на развитие народного характера имеет огромное влияние, у обеих частей – разная. Не мудрено, что в характере обеих частей наблюдается много неоднородного. И все-таки, при наличии огромного различия, имеется нечто общее, родное и здесь, и там. И это *общее* – далеко не язык, значение которого для определения национальности далеко преувеличино, это *нечто* более глубокое, зиждеещееся в форме сознания. И это *нечто общее* становится еще рельефнее, если оглянуться несколько назад, когда содержание сознания не было так различно, когда обе части объединяли и религиозные и, пожалуй, «светские» идеи...

Если это *нечто общее*, поскольку оно касается средств выражения чувств и помыслов литовца, удается хоть в отдаленной приблизительностью извлечь в виде экстракта, – воля богов будет ласкова! Так называемых «общих мест», характеризующих литовские народные песни, уже так много написано, что грешно было бы их еще больше увеличивать.

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЛИТОВСКОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Но все-таки необходимо сделать маленькую поправку, укоренившуюся со времен Rhesa в немецкой и славянской литературе по литовскому народному творчеству. Rhesa, определяя *daina*, как *Volkslied*, замечает: „Es gibt noch eine andere Art litthauischer Gesänge, welche *Giesmės* heißen, deren Gegenstand theils Belehrung wie die *Mėtų-Laikai*, oder *Jahres*zeiten des Donaleitis, theils religiöse Empfindung ist, wie die eigentlichen *Giesmės*. Diese letzteren werden von den *Szwentėjis*, oder Frommen unter den Lithauern, zahlreich gedichtet...[109] С легкой руки Rhesa установилось как по сю стороне Немана, так и по другую, что *daina* – это «светская», мирская песня, а *giesmė* – священное пение духовного содержания. Правда, уже Gisevius осторожно бросил мысль: „...Ein langsameres Tempo würde in den Gesmen (*Chorälen*), die zu den *Dainos* den strengsten Gegensatz bilden, gleichstellen..."[110], ясно подчеркнув, что *giesmės* это хоровая песня, но его замечание осталось непримеченной, и последующее исследование в литовских народных напевах отличают только *raudos* (плачи) и *dainos*. Но вот Dr. A.R. Niemi вносит определенный корректив: „...Alte Liedersängerinnen unterscheiden deutlich: das, sagen sie, ist eine *dainuška* und dies – „giesmė". Der Unterschied zwischen den *dainos* und „Giesmės" ist *bedeutend*, und zwar *liegt er nicht sowohl im Text wie in der ganzen Art des Gesanges*. Die „Daina" hat ihre Melodie und *wird*, wie in alten Zeiten, *einstimmig gesungen. Die giesmė wird nie von einer Person gesungen*. Sie hat zwei Melodien, die nebeneinander gehen und sich nach den Gesetzen des Kontrapunktes vereinigen. Das ist eine sehr interessante musikalische Form. Es gibt dreierlei *giesmės*: a) diejenigen, welche zu Vier gesungen werden, b) zu Dreien, und c) zu Zweien..."[111] После компетентных свидетельств Gisevius и Niemi факт остается только признать[112].

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЛИТОВСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

J. Jagič, сравнивая великорусскую и украинскую народную поэзию, определяет великорусскую поэзию, как поэзию разума, а украинскую – как поэзию сердца и чувства. „Läßt diese die zartesten Seiten des Menschlichen Herzens ertönen, so gefällt sich jene in prächtigen Beschreibungen äußerer Erscheinungen, ist diese subjectiv individuell, so hat jene einen entschieden objectiven und universellen Charakter. Die kleinrussische Poesie hat selbst in ihren epischen Leistungen die Hinneigung zum Lyrischen nicht verleugnen können, Während die grossrussische Volkspoesie in allen ihren lyrischen Liedern entschieden episch ist"[113]. Если это удачное сравнение применить к литовской народной поэзии – то вряд ли было бы большой погрешностью, если сказать, что литовская поэзия, в противовес великорусской поэзии разума, эпической поэзии, представляет поэзию сердца, чувства, является типической лирикой, окрашивающей нежной краской лирики даже эпические порывы и начинания. Вряд ли является простой случайностью, что во многовековом сожительстве литовцев с великороссами и украинцами, влияние последних гораздо ярче выступает в литовском народном творчестве, чем первых[114]. Или если на влияние, то, по крайней мере, общие нотки звучат гораздо чаще. Даже польская народная поэзия[115], с самых недр пропитанная чисто польским сентиментализмом, стоит к литовской поэзии, как лирика, гораздо ближе, чем великорусская[116]. Но Украйна – страна, прямопротивоположная Литве. „...Wenn man nach Kiew kommt, fühlt man sich im Süden. Die Abende sind warm... Man atmet die duftgeschwängerte Luft des Südens, man blickt zum Monde auf, der leise die Pappeln versilbert, man [fühlt] das Herz sich weiten, und fühlt den Drang zu dichten. Alles atmet Poesie in dieser schönen, sanft geschwungenen Ebene, die eine warme Sonne badet. Blaue Flüsse fließen ruhig und ohne Hast; kleine Seen schlafen friedlich in einem Teppich von Blumen;

schön ist es, zu träumen in den herrlichen Eichenwäldern. Alles ist Poesie in der Ukraine: die Trachten der Bauern, ihre Lieder, ihre Tänze..." – говорит Любовь Достоевская об Украине[117]. Украинская народная поэзия жизнерадосная, звучная, порывистая; даже в ее самых печальных нотах звучит могучая смелая жизнь. Литовская народная поэзия – бесконечная печаль, заунывная тоска, пропитанная тихой неисчерпаемой скорбью. Как то в литературе о литовцах укоренилось понятие, что литовцы – это суровый, упрямый народ, некоторые это даже объясняют милой басней о норманском происхождении литовцев[118]. Как никак, пасмурная, неуютная родина, дикие, девственные леса, непроходимые болота, черносиние озера, пустынные пространства песков, хищные напевы северного ветра, нелюдимый прибой балтийских волн, наконец, многовековая, упорная, смертельная борьба с соседями, – все это не могло отразиться на укладе народного характера. Из-за самой природы родины, изза отсутствия естественных или искусственных путей сообщения, литовец с глубины веков приучился к одиночеству, к молчанию, к одинокой гордости. Если эти черты свойствены вообще всем северным народам, то они тем характернее для литовцев. «Литовский народ совсем не пережил средневековья[119], говорит Валериян Чудовский в том смысле, что литовский народ сохранил первоначальную творческую энергию, первоначальные традиции арийцев, которые западные братья так обильно, так блестяще в продолжении веков расточали... Литовец – консервативен, литовец прирос к земле, как медведь к берлоге, легко не сдвинется. Отсюда погружение в глубину дум своих, отсюда меланхолия, отсюда даже сентиментализм. Литовец в своем нелюдимом одиночестве мечтает о другом мире, где ветры приветливее, где солнце нежной матерью согревает своих сыновей, где нет и обветшалых дымных хижин и горькой доли, где только светлые, пестрые терема, смелые наездники, дивная любовь. Литовец в своих песнях скорбного одиночества создает какой-то, как выражается Goethe, «третий мир». Подкладка – безусловно реальная: самые простые выражения, самые

непретензиозные размахи. И все-таки – внутренняя координация этих символов выражения чувства выходит далеко за пределами реального. Литовец, в жизни упрямо молчалив и угрюм, никогда не позволит себе той изысканной нежности, для которой в песнях своих он не знает предела. Если бы в науке было неизбежно короткие определения, характеризующие дальный изучаемый предмет, то для характеристики литовского народного творчества трудно было бы подыскать более подходящее выражение, как *натуралистический романтизм* в общеевропейском смысле этого выражения.

НЫНЕ

И ныне, когда литовский народ проснулся от многовекового затмения, когда началась кипучая культурная деятельность возрождения, в противовес всем утверждениям ученых, что культура, по крайней мере, цивилизация, убивает народное песнетворчество, – литовское песнетворчество далеко не закончилось[120]. Быть может, новые исторические судьбы рождают новые мотивы и заставляют старые, [B.S. neįskaitomai išbraukta] но песнетворчество в Литве мужественно борется с угрозой смерти. Что же, за дела предков – была им и честь, а ныне –

Летит пчела за новым медом,
Горит алтарь для новых жертв![121]

RAUDOS

В студии о литовском песнетворчестве всегда включались и так называемые плачи – *raudos*, хотя и подчеркивалось, что они только „raudos“. Но, по совести говоря, их следовало бы исключить, таким же образом, как исключается из литературы песен сказки, пословицы, поговорки, прибаутки... *Raudos* отличаются от песен и по своей природе, и по своему происхождению, и по образу исполнения. *Raudos* не поют, их только плачут. *Rauda* не имеет определенной мелодии. *Rauda* рождается

в момент скорби, представляет собой непосредственное выражение чуств, мало контролируемых рассудком или сознанием, и таким образом, дает самый безыскусственный материал. Чувство скорби по умершим – свойственно всем народам во всех временах. Только у одних народов «плачи» еще сохранились, у других уже успели изчезнуть. У народов, которые еще сохранили плачи, они поражают своей однообразностью. У литовцев *rauda* гласит по свидетельству Matth. Praetorii: „Warum bist du gestorben? Hast du nicht Essen und Trinken gehabt? Warum bist du gestorben?"[122] «У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: зачем ты покинул меня? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т.п. «Увы, увы, умер мой хозяин!», поют на Сандвичевых островах, – не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду. Удалился он, увы! Никогда не увижу я его больше»[123]. Только литовцы при своем покойнике не пляшут. Даже сердитый Praetorius свидетельствует, что литовцы поют свой плач, что похоже на вой (*heulen*). В сборниках Juškevičius, Niemi находим много интересных, «рафинированных», текстов *Raudos*, которые плачутся иногда наемными плакальщицами, но все они построены по одному принципу: расхваляют доброту, красоту покойника, выражают горе, что его больше видеть не придется, спрашивают, зачем умер, и все это окрашивают краской горя. Некоторые из них очень трогательно составлены, как например, у Niemi за № 1329, где даже соблюден некоторый ритм.

Oi mum, Dievuliau,
Kur pasidėsim be motinėlės?
Mamute mūsų mieloji,
Kur mum mažutėlius nešiojai,
Daug naktytėlių nemiegojai,
Kol mus mažutėlius nešiojai.
Mamulyte mūsų mieloji,

Ar jau nebegirdi,
Kaip mes, našlaitėliai, kukuojam?
Pasilenk, mamutyte,
Nors ant vienos rankelės,
Pasižiūrėk nors viena akytėle,
Pasiklausyk nors viena ausyte:
Kurgi tavo našlaitėliai kukuoja? U.s.w.

Это, по сравнению со словами, приведенными Praetorius, – большой шаг вперед. *Rauda хочет песней стать*. Но она еще далеко не песня. Нет соразмерности, нет мелодии. Как *raudos* можно петь любой текст, любую фразу. *Raudos* можно только *raudoti* – «плакать». При всем уважении к ним, все-таки приходится в работе о песнях *Raudos* оставить в стороне, как не менее уважаемые сказки, легенды и другой материал фольклора. Правда, Rhesa в своем сборнике приводит две *Raudos*, которые сходят за настоящие песни (№ 7 и 24). Одна из них:

Aš vargdienėlė,
Aš siratėlė,
Papratus vargti
Vargų dienelę;
Kad aš turėčiau
Nors motinėlę
Užtarėjėlę.

Jau senai guli
Aukštam kalnely.
Ant jos kapelio
Rūtų raselė
Taip gražiai šviečia,
Kaip sidabrėlis.

Трудно понять, почему Rhesa эту песню, несмотря даже на некоторый ее повествовательный характер, причислил к *Raudos*, с которыми она имеет мало общего. Даже *момент* исполнения различный.

II. СТРУКТУРА И РИФМЫ

So tretet inder Liedergarten
Und lauscht dem Säuseln in den Halmen.
Den drinnen dürft ihr nicht erwarten
Die stolzen Zedern oder Palmen.
Wilhelm Jordan

СТРУКТУРА

а) О постоянстве текста

Русская народная мудрость, защищая песню, говорит: «Слова из песни не выкинешь»; литовцы же, в противовес русским, говорят: „Žodžiai pritinka – nors į dainą dėk" (слова подходят, хоть в песню влагай). Если при таком взгляде русских на песню, при ее исключительно эпическом характере, текст ее все-таки далеко не постоянный, как немцы говорят *flüssig,* так он тем более „flüssig" в литовской народной песни, преимущественно лирической, вдобавок при таком несколько легкомысленном отношении литовцев к своей песни. Песен с «закрепленным текстом», как Аничков выражается, среди живых, поющихся не бывает. Тут играет немалую роль и изменчивость памяти, но, пожалуй, главным образом поэтический произвол певца. Есть излюбленные выражения, символы, метафоры, эпитеты и т.п., которые народный певец готов пихать, куда надо и не надо. Певец часто берет различные места различных песен, объединяет их в одно целое, прибавляет кое-что своего, что ему кажется „pritinka" – подходит, и получается новая песня. Таким образом, многие песни представляют собой нечто в роде *mixtum compositum.* Если такой перетасовки текстов и не бывает, то все-таки существует некоторая определенная *манера* (вряд ли тут можно было бы сказать: принцип или правило) начинать песню и развивать основную идею.

б) «Искусственные» и «натуральные» песни

Но прежде, чем перейти к характеристике их, необходимо выделить два класса поющихся народом песен. Это во-первых,

песни, которые возникли общим порядком человеческого песнетворчества и, во-вторых, к которым причастна рука индивидуального художника. Каждый более или менее внимательный исследователь может легко отличить «искусственные» песни, проникнувшие в народ. Немцы, например, непревзойденные в своей прилежности, сосчитали даже, сколько песен какого автора народ поет как «свои» песни[122]. То же самое пытаются сделать и русские[123]. Хорошо немцам это делать, когда у них есть такие обильные и кропотливые истории литературы, когда народ поет песни Goethe или Eichendorffa, которых ни под каким покрывалом не спрячешь. Труднее это дается русским. Еще труднее это сделать в области литовской народной поэзии. Правда, ныне можно уже многие такие вкравшиеся песни, хотя переделанные и «обработанные», уловить, но еще далеко до решения задачи в полном объеме.

Эти «искусственные» народные песни, в противовес «натуральным», отличаются гораздо большим постоянством текста. С другой стороны, «натуральные» народные песни в своем изложении не последовательны, как Herder выражается, им свойственно *Sprunghaftigkeit,* между тем, как «искусственная» песня заботится о том, чтоб не было ничего неподготовленного, чтоб все было связано естественными переходами[124]. Это, безусловно, один из важных критериев определить «искусственность» или «натуральность» песни, но это еще далеко не разрешает вопроса. Хорошо, если мы имеем такую народную песнью, как например:

Ei tu, Dieve visagalis,
Garbin tave visos šalys!
Ei tu, Dieve, viso pilnas,
Kur tu dėjai plikio vilnas?

Nei tu kerpi, nei parduodi,
Nei tu plikiui atiduodi,
Nei drabužių nenešioji, –
Kam gi plikį nupešioji[125].

Juš, 308

Здесь немудрено узнать известную песнь Strazdelis'a „Oi tu, Dieve, viso pilnas, kur padėjai plikio vilnas", хотя сама песнь сокращена до формы *dainuška* (=русская частушка) и строфы переставлены.

Или например:

Nepraþuls mūsų tėvynė,
Pakol mes gyvęsim,
Neprietelius mūsų žemės
Visus išnaikįsim.
Nuo austrijokų, maskolių, prūsų,
Atimsim gražią tėvynę mūsų... и т.д.
Birdainat. S. 78

Песня, записанная в самых противоположных местностях Литвы, но в ней нельзя не узнать переделки знаменитой польской песни „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy". Или, наконец, возлюбленная литовская песня, с давних пор распространившаяся по всей земле, которую даже Kraszewski признает за чисто народную:

Ant marių krašto, Palangos miestely,
Kur gyven mūsų broliai žemaitėliai,
Yr aukštas kalnas, Birutos vadintas,
Žalioms pušelėms viršus apsodintas... и т.д.

Здесь уже совсем ясна «искусственная» рука, даже художественная обработка[126]. Но период литовского творчества, в особенности XIX столетия, еще так мало исследован, а в связи с наполеонскими войнами, с восстаниями 1831 и 1863 года, с земельной реформой, с русско-турецкой и, наконец, с русско-японской войной, родилось так много народных песен, что далеко не всегда удается определить ее происхождение, хотя ее «натуральность» очень подозрительна.

Небезинтересно проследить следующие песни:

Jau iš jūros Garibalda
Mums gelbėti parsibaldo;
Kilsta turkai, angličonai,
Sarginčykai ir rymionai.

O jūs, broliai, nemiegokit,
Prieš maskolius stipriai stokit!
Juk maskolius nedaturės,
Mūsų žemės neišturės...

Anie nėra unijotai,
Bet tik yra tikri kotai;
Mūsų vierą panaikino,
Ant savosios prisaikino... и т.д.
Birdainat. S. 77–132

Песня записана в различных местностях Литвы, во многих вариациях. Безусловно, тут работала «чья-то рука», но следов ее до сих пор не найдено. А вот следующая строфа:

> ...Kai tiktai Umėnai
> Liepsnoti pradėjo,
> Mes visi nuliūdę
> Laukėm ir stovėjom[127].

Автор ее известен, она «искусственно» сочинена, вся в народном стиле, что даже такой знаток литовской народной поэзии, как проф. M. Biržiška, возмущается за не признание ее народной[128]. Таким образом, твердой опоры для различения этих двух песен – «искусственных» и «натуральных» – нет. Тем более, что сплошь и рядом (и ныне) наблюдается такое явление. Деревенский парень возьмет да сочинит песню, подберет мелодию – и пускает ее гулять по свету. Сочинитель – налицо. В особенности теперь, когда часто взрослая молодежь на зиму потянула в школу – в прогимназии и другие заведения, а летом возвращается на полевые работы и упражняется в песнетворчестве. Считать ли такие песни народными? И да, и нет. Проф. M. Biržiška говорит: «Народ их поет, считает своими песнями – нам этого довольно; это и будут *народные песни* (поч. у пр[оф.] Biržiška)[129]. Он имет в виду не только песни такого происхождения, но и явно «искусственные». Но тут критерий уже мало осторожный: мало ли что вздумает «народ» петь?! Положение, пожалуй, несколько уяснить может сама народная мудрость. Певцы ясно различают: это, говорят, „senovinės dainos" (песни на старинный лад), а это – „naujovinės" (на новый лад). И именем „naujovinės"[130] народ крестит те песни, которые мы подозреваем в «натуральности».

Из отличительных черт «искусственных» песен, вошедших в народный репертуар, выше отмечено уже большее или меньшее постоянство текста и последовательность, внутренняя мощность изложения. Третья свойственная черта – это тенденция к рифме. Тут, пожалуй, уместно было бы разрешить старый спор о рифме в литовской народной поэзии. Как из-

вестно, Rhesa, и за ним Nesselmann, Kraszewski, Kurschat утверждали, что рифма нужна литовской народной поэзии, или, по крайней мере, составляет ее весьма несущественную часть[131]. Но вот маститый Bezzenberger сердито замечает: „Sie werden abgesehen von anderem auch das Gute haben, daß sie den Aberglauben, die litauischen Melodien seien durchweg klagend, corrigreren werden – einen *Aberglauben*, der nicht minder stark ist, *wie der daß „keine ächte litauische daina gereimt ist"*. Auf diese Vorstellung ausführlich eingehen, wäre Papierverschwendung; sie läßt sich mit wenigen Worten abtun. Weshalb pflegen trotz des Überflüsses, welchen die litauische Sprache an Deminutivbildungen besitzt, den Versausgängen z.B. mergelė, mergytė, auszružė u.s.w. der Reihe nach die Versausgänge z.B. dienelė, bernytis, saulužė u.s.w. zu entsprechen? Wer hier den Reim leugnet, kann ja consequent so fortfahren und wird dann zu dem befriedigenden Resultat kommen, daß überhaupt keinen Reim gibt, und daß das, was oberflächliche Menschen, wie ich, so nennen, nur ein Mutwille der Sprache ist, den sie sich zufälligerweise nur mit Poeten erlaubt. In Wahrheit kennt die ächte litauische Volkspoesie den Reim und wendet ihn oft konsequent an... Die hiernach aufzuwerfende Frage, ob die gereimten, ob die ungereimten *dainos*, welche wir heute hören, ursprünglicher seien, läßt sich einstweilen in wahrhaft wissenschafflicher Weise nicht erlösen... es ist denkbar, daß die Entstehung der letzteren nur die Folge einer Verwilderung der *Daina*dichtung ist..."[132] Если бы эти слова были бы сказаны кем другим, а не таким серьезным ученым, как Bezzenberger, то можно было на них также коротко ответить, но имя Bezzenberger'а обязывает несколько более внимательного их рассмотрения.

Во-первых, никто из предыдущих ученых не утверждал, что *keine ächte litauische daina gereimt ist*. Они утверждали, как *maximum*, что рифма в литовской народной поэзии не составляет существенной части. Во-вторых, для разрешения этого спора, пожалуй, не бесполезно было [бы] возпользоваться методом

юристов, которому они прибегают, когда мнение по толкованию закона расходятся. Они спрашивают: какой мыслью руководствовался автор при составлении закона, что он хотел сказать этим? Перетасовывая этот прием для данного случая, следует всмотреться: какая была тенденция у народных певцов при составлении их песен – рифмовать их или нет? Эту тенденцию можно выяснить даже по песням, приведенным самим Bezzenberger'ом, увы, далеко не в пользу его высказанного утверждения. Он приводит рифмованные песни двух родов. Первого рода песни могут характеризовать следующие отрывки:

Gyvenau ant svieto iš žmonių *pričynios,*
Dagi negirdėjot jūs tokios *navynos*:
Septynias pačias aš vienas *turėjau,*
Visos septynios manęs *nemylėjo.*
Pirmą turėjau iš ponų *gimimo,*
Turėjo pinigų tūkstantį *muštinių,*
Zgados ir meilės tarp mūsų *nebuvo,*
Visi pinigai už nieką *pražuvo*...
– –
O tai įsigijau nuodidžiausią *bėdą,*
Šeštą paėmiau špėtnesnę už *pelėdą,*
Trotija pinigus iš savo *durnumo,*
Vis norėdama gaut dėl sau *gražumo*...
– –
O kad Troškūnų kliošteriuj *nuėjau,*
Tenai septintą pačią *išžiūrėjau;*
Per mano vargus ir sunkų *intrigų*
Sekmą užkalbėjau kliostoriaus *Jadvygų*...[133]
Bezda, 3

Песня, переполненная полонизмами, которые, несомненно, более позднего происхождения, с явно выраженной тенденцией к рифме, в продолжении всего стихотворения (62 стиха!) обходится для более удобного рифмования без употребления ласкательных и уменьшительных названий, хотя доходит до таких «шедевров» рифмы, как „intriga – Jadvyga". А вот отрывок другой такого же рода песни:

Jau saulelė leidžias, arti *vakarėlis,*
Uždengė šviesumą tamsus *debesėlis;*
Vakarėlis šiltas mirgėdams *sutemo,*
Naktelė atėjo poilsį *nešdama.*

Visur čia linksmumas, kaip ir *anioliškas,*
Tykiai puč vėjelis, linksta žalias *miškas.*
Kur ne kur girdėtis balsas *lakštingėlės,*
Skardumas po gojų linksmos *gegužėlės.*

Tai užtils, kaip smūtna, vėl praded *čiaukštėti,*
Potam vėl būn linksma, pradeda *čiulbėti.*
Dūmoju aš savimp, miela *lakštingėle*(a),
Viena ir dėl tavęs yra *vasarėlė*(a)... и т.д.
Bezda, 2

Опять песня с определенно выраженной тенденцией к рифме. Bezzenberger и эту песню приводит, как чистой крови народную. Но нет никакого сомнения, что они «искусственного» происхождения[134]. Это свидетельствует структура, последовательность изложения, даже некоторая «интеллигентность»[135], явное фигурирование личности поэта.

А вот несколько выдержек из другого рода песен.

Per beržynėlį, per elgsnynėlį
Atjojo jauns bernytis
Su juodbėriu žirgyčiu.
– Ui, laba diena, mano močiute,
Ar namie tavo dukrytė,
Mano jauna mergytė?
– Guli aukštoj klėtatėj,
Marguosiuos patalėliuos...
Bezda, 11

Или:

Šią naktužę per naktužę dvaružis dundėjo.
Atsikėlus motinėlė anksti šį rytelį,
Nusieina motinėlė į rūtų daržytį;
Rand: rūtytės nuskabytos, vainikėlis pytas,
Iš rūtyčių palapėlių kvietkytė daryta.
Bezda, 17

Или:

Krykštau, rykštau paukštyčiai,
Krykštau, rykštau raibieji,
Po šį žalią tetušio darželį.

Eičiau, klausčiau paukštyčių,
Eičiau, klausčiau raibųjų,
Katru keliu parjos jauns brolytis...
Bezda, 23

Или, наконец:

Gied volungėlė
Liepos pašakėlėj,
Verkia mergelė
Rūtelių daržely.

Cit, neverk, mergele,
Neraudok, širdele:
Trejus metelius
Širdelę kavojau.
Bezda, 64

Не только природа песен, но и природа рифм различна. В песнях, которые приведены как песни второго рода, отсутствует забота о рифмах. Выходит рифма сама по себе – хорошо, не выходит – народный певец о ней не тужит. Наконец, следует ли признать безусловной рифмой совпадение окончаний многочисленных литовских уменьшительных и ласкательных? Если на этот вопрос ответить положительно, то во всяком случае придется признать, что эти рифмы, как поэтическое средство, очень слабые, скорее являются минусом, чем плюсом. Даже наоборот, при обильном употреблении в песне уменьшительных и ласкательных названий гораздо труднее рифмы избежать, чем ее соблюсти! Поэтому выдвинутый Bezzenberger'ом вопрос о предрассудках в лучшем случае пришлось бы вернуть ему обратно. Тем более предрассудочных оснований имеет его голословная загадка, что нерифмованные песни являются искажением рифмованных. Сама постановка вопроса слишком неосторожна. Одна голая рифма в литовском песнетворчестве еще не дает никакого материала для суждения о древности песни. Как раз древнейшие песни, которые признаем таковыми по другим признакам, которые народная мудрость называет *senovinės dainos*, или *giesmės*, и рабочие песни, которые до сих пор сохранили свою первобытную свежесть, тенденции к рифмам не проявляют. Напротив, песни несомненного новейшего происхождения, которые и по содержанию, и по настроению выделяются в особый разряд, называемый *dainuška* (русская частушка) или еще

проще – *lojimas* (болтовня), имеют ясную тенденцию к рифме. Для характеристики песен этого рода можно привести хотя бы следующую:

Kelkis, marti, ilgai miegi,
Apsuk girnas, kiaulės žviegia;
Mauk nuo rankų aukso žiedus,
Maišyk kiaulėm pelų viedrus.
Mauk nuo pirštų pirštinėles,
Mazgok bliūdus, torielkėles:
Svečių kiemas privažiavo,
Ne tai jaučių prigyliavo.

Tu žinai mano notūrų:
Nestovės ilgai už durų.
Mano ranka pamačlyva,
Kai suduodu – nebegyva;
Mano rankos nepapeiksi,
Kai suduosiu – nusibaigsi.
Nieda, 624

Тут мы имеем песню безусловно чистонародного происхождения, с определенной тенденцией к рифме (и с не совсем неудачными рифмами!), которая далеко не может равняться по [своему] внутреннему достоинству со старинными („senovinės"). Дальнейшее цитирование такого рода песен и сравнение их со старинными излишне. Хотелось бы только, наперекор мужественной защите рифмы Bezzenberger'ом, сказать, что намеренная рифма в литовском народном творчестве является символом его декаданса[137].

КОМПОЗИЦИЯ

Возвращаясь к композиции народных песен, приходится говорить только о «неподозрительных», которым свойственно в композиции черты общечеловеческого творчества, и необходимо оставить в стороне те, которые подчиняются психологическим законам личного творчества. При такой постановке вопроса, картина легко упрощается. Здесь, кроме общечеловеческих основ, фигурирует еще некоторые специфические черты, которые западные и восточные соседи литовцев, по всей вероятности, уже успели утратить. К общечеловеческим чертам принадлежит, во-первых, конечно, уже выше названная *Sprunghaftigkeit*. Благодаря особенной неустойчивости литовского текста, эта черта развита до крайних пределов. Редко в народной песне выдержанно рисуется единство образа, уже не

говоря о последовательности или единстве действия и времени. Такое единство сохранено в песнях, которые носят более или менее повествовательный характер. Как образцы таких песен, могут быть упомянуты известные резовские песни „Žirblytis" (18), „Žvirblio čėsnis" (19), „Mėnesio svodba" (27), „Visi mane barė" (44), „Aušrinė" (62) и т.п. Процент таких песен очень незначителен, утопающий в море песен другой структуры, где цельного образа нет, где даются только отдельные контуры, разбросанные по радиальным направлениям, с какой-то невыразуемой словами центростремительной силой стремящиеся к одной точке и, в конце концов, в синтезе, составляющие одну картину. Напрасно было бы искать основ, связующих отдельные контуры в картину, в словах песни. Песня дает только первоначальный импульс, который зреет в душе соучастника песни. Во многих песнях не только нет единства действия, но даже соединены в одно целое самые невероятные противоположности. Вот, например, одна из наиболее характерных песен из наиболее многочисленной вариации семьи:

Kelk, kelk, brolyti,
Šukuok galvelę,
Šveisk šviesius pentinėlius.

Mano plaukeliai
Jau pakrusoti,
Pentinėliai nušveisti.

Mano žirgytis
Jau pabalnotas,
Pro vartelius išvestas.

Ant žirgo sėdau,
Į kilpą myniau,
Jau sudievu, mergyte.

Per tiltą jojau,
Į kilpą myniau,
Nuo žirgužio nupuoliau.

Ai tai man minkštas
Tas patalėlis –
Juodasis purvynėlis.

Aš atsikėliau,
Apsižiūrėjau:
Kur yr mano brolytis?

Mano brolytis
Aukštam kalnely,
Po žaliosios vejužės.

Aš patsai liūdnas,
Žirgytis smūtnas,
Ui, ką dabar darysiu?

O ir atlėkė
Trys gulbužėlės
Iš karaliaus dvarelio.

O ir nutūpė
Tos gulbužėlės
Ant brolyčio kapelio.

Gulbė prie kojų,
Gulbė prie galvos,
Gulbelė prie širdužės.

Marti prie kojų,
Sesuo prie galvos,
Mamužė prie širdužės.

O mamužėlė
Augintojėlė
Ik pačios tėviškėlės.

Marti lydėjo
Per lygius laukus,
Sesuo ik bažnytėlei.

Marti gedėjo
Tris nedėlates,
Sesuo trejus metelius.

O mamužėlė,
Ši garbužėlė –
Pakol gyva galvelė.
Nesda, 359

Песня начинается диалогом между *sesytė* ir *brolytis*, в четвертой, пятой и шестой строфе уже от себя рассказывает *brolytis*, как он сел на лошадь, как упал и убился насмерть, как ему убитому мягко было лежать! Затем опять появляется *sesytė*, не знающая, что делать. Наконец еще «кто-то» рассказывает, как по убившемуся горевали. В других вариациях этой песни конец песни составляют прямые слова убившегося! Такая смесь времен и действий может быть понятно и объяснено на остаток древнего *амебейного*, как А. Веселовский выражается, исполнения песни и даже его сложения.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ

А.Н. Веселовский в своей знаменитой статье «Эпические повторения, как хронологический момент»[138] развивает теорию амебейного происхождения песни, основываясь на лирических материалах, и путем аналогии переносит сделанные наблюдения на эпические. Свои выводы он резюмирует следующим образом: «Для хронологии эпических повторений мы наметили несколько моментов: древнее исполнение хором, с чередованием хора и запевалы или запевал; чередование двух хоров; антифонизм при двух или нескольких певцах; личное исполнение»[139]. И далее: «Древнейшее исполнение песни, соединенной с музыкой и действием, было хорическое, оставшее свой далекий след и в некоторых явлениях поэтики современной»[140].

Затем: «И теперь еще раздаются в хоровом исполнении старые эпические песни и игровые балладного содержания. Их характерная черта – *припев*, refrain и *подхватывание* стиха из одной строфы в другую»[141]. В литовской народной лирике все это еще живо сохранилось. Niemi, приводя многочисленные такие хоровые песни – *giesmės* – замечает: „In den *giesmės keturiesa* sammelt eine Frau den Stoff und heißt Sammlerin oder Vorsprecherin „užtarėja" oder „rinkėja", und eine andere singt die ganze Zeit ein und dasselbe Motiv, das in Worten und Melodie von der Melodie der „užtarėja" verschieden ist; diese nennt man giedotoja. Die *giesmės ket[uriesa]* werden hauptsächlich beim Tanz gebraucht, die *giesmės triesa* bei der Arbeit, und *giesmės dviejos'* besingend. Giesmės nennt man auch die Schaukellieder, obgleich sie nur von einer Person gesungen werden. Beim Melken („ridavimai"), Hüten des Viehes („raliavimai") gesungene Lieder heißen *giesmės* und *dainos*".[142] Что *giesmės* – один из древнейших[143] и самых непосредственных[144] видов литовской народной поэзии, могут убедить самые простые примеры.

Вот *giesmės keturiesa*:

Obelyt, gražulyt,
Tūto, lylio, tūto!
Tūto, lylio, tūto!

Lioi, obelytė,
Tūtoj, tūto, lilitėla,
Tūto, lylio!"

Nieda 304
(вся песня исполняется во время танцев)

Jei dagilio, dagilio,
Kalne augo, dagilio, dagilio!
Kalne augo dagilėlis,
Kalne augo dagilėlis.

Nieda 312
(целая песня)

Jei čiuladytė,
Jei sesiulytė!
Čiulado tatato,
Čiulado tatato!

Teka per dvarelį,
Neša žiburėlį,
Čiulado tatato,
Čiulado tatato!

Nieda, 327 (Вся *giesmė*)

Или вот giesmės dviesa:

Aš verpčiau ploną, tatatėla,
Po pluoštelį, tatatėla;
Aš auščiau kietą, tatatėla,
Po šūvelį, tatatėla.

Tekėčiau toli, tatatėla,
Par du šimtų mylių, tatatėla,
Užu pačios Vilnios, tatatėla,
Kur saulelė teka, tatatėla.

Mėnuolėlis rieda, tatatėla,
Par gi mane pačią, tatatėla,
Par mano kraštelį, tatatėla,
Saulelė tekėjo, tatatėla.
Nieda, 1 («Песня пряжи» – *giesmė*)

Слова *giesmės* всецело зависят от *rinkėja* (*Sammlerin*), которая поет все, что обратит ее внимание, *giedotoja* (*Sängerin*) всегда сумеет ей вторить. Песни того происхождения при их личном исполнении могут быть понятны, если докопаться до их зародыша.

Вот две вариации одной из наиболее распространенных песен:

Šią naktelę Per naktelę Dvarelis dunzgėjo. / bis	Aušrelė žvaigždelė Kiemely, čiūto, Daržely, rūto!
O čia būta Didžių ponų, Išvežta dukrelė.	Aušrelė žvaigždelė Kiemely, ciūto, Darže, rūto. } die Strophe der Sängerin.
Ir išeina Motinėlė Iš aukštų svirnelių.	
Išėjo iš Svirnužėlių, Neranda dukrelės.	
Ir neranda Dukružėlės, Savo lelijėlės.	Motutė vaikščiojo Sūnelį budino, Sūnelį budino.
Kelkit, kelkit, Jaunužėliai, Balnokit žirgelius.	Kelkis, mielas sūneli, Kinkyki žirgelį. / bis

Pabalnoję
Žirgužėlius,
Vykite seselę.

Kur seselės
Nuvažiuota –
Rūtelės barstyta,

Šalia kelio
Vieškelėlio
Ugnelė kūrenta.

Pas tą ugnį
Ugnužėlę
Jaunimėlio šokta.

Jokim, jokim,
Broližėliai,
Ik žaliai girelei,

Kai prijojom
Žalią girią,
Žirgeliai ganyti.

Jokim, jokim,
Broližėliai,
Ik srovės upelio.

Kai prijojom
Srovės upę,
Žirgeliai girdyti.

Jokim, jokim,
Broližėliai,
Ik margam dvareliui.

Kai prijojom
Margą dvarą,
Čia radom seselę.

Taip ji gražiai
Parėdyta,
Už stalo sodyta.

Grįžki, grįžki,
Sesužėle, –
Grąžina močiutė.

Aš važiuosiu vieškelėliu
Dukrelės ieškoti. / bis

Privažiavau vieškelėlį –
Rūtelės barstyta. / bis

Tai čia mano dukrelės
Vainikėlis pintas. / bis

Privažiavau žalią lauką –
Raselė nukrėsta. / bis

Tai čia mano dukrelės
Žirgeliai ganyti. / bis

Privažiavau sraują upę –
Undenis drumstytas. / bis

Tai čia mano dukrelės
Žirgeliai girdyti. / bis

Privažiavau žalią girią –
Ugnelė kūrenta. / bis

Tai čia dukrelės
Žiedeliai mainyti. / bis

Ant tu pušų šakytėlių
Rūtelių vainikas. / bis

Ant tų rūtų vainikėlio
Šilko kasnykėliai. / bis

Jau ne tiesa,
Broluželiai,
Nevierni žodeliai:

Vakar buvau
Su vainiku
Ir su kaspinėliais.

O jau šiandien,
Broluželiai,
Su šilko gobtūru.

Sudieu, sudieu,
Sesužėle,
Balta lelijėle.

Mes pranešim
Motinėlei
Didžią naujienėlę.

Jusvo, 682

Privažiavau žalią dvarą,
Tai mano dukrelė. / bis

Atsisėdus už stalelio
Labai gailiai verkia. / bis

Neverk, miela dukružėle,
Grįžk pas man atgalios. / bis

Nebegrįšiu, motinėle,
Nebeprilankysiu. / bis

Jau kalbelė sukalbėta,
Žiedai sumainyti. / bis

Nieda, 367

Обе песни записаны в разных местностях в разное время (разница – полвека). Между тем, как Juškevičia приводит эту песню как чистую *daina*, как обрядовую песню, Niemi – как плясовую, как хоральную, как *giesmė keturiesa*. Если первая вариация уже из *giesmė* стала *daina*, сохранив только обрядовый смысл, то вторая сохранила всю свою первоначальность. Без второй вариации *Sprunghaftigkeit* первой пришлось бы объяснять разными догадками, между тем, как вторая варияция ясно показывает, где собака зарыта.

Поучительность этого примера следовало бы распространить и на другие песни, пожалуй, с большей смелостью, чем это до сих пор делалось. Как известно, не только песням литовцев, но и многих других народов, свойствена так называемая параллельность. Например:

песня

Oi žinau, žinau,
Ale nesakau,
Kur aug mano bernužis.
O, aš pažinau
Savo bernužį
Tarp šimto artojužių:

параллель (šaka, ветвь, Nebenlied)

Oi žinau, žinau,
Ale nesakau,
Kur aug mano mergužė.
O, aš pažinau
Savo mergužę
Tarp šimto audėjužių.

Nauja žagružė,
Širmi jaučužiai,
Plieniniai norageliai.
O, aš pažinau
Savo bernužį
Tarp šimto pjovėjužių:
Mano bernužio
Šviesus dalgužis,
Naujas dalgkotužis.

Naujos stakložės,
Plona drobužė,
Sidabro šaudyklėlė.
O, aš pažinau
Savo merguže
Tarp šimto grėbikėlių:
Naujas grėblužis,
Baltas rūbužis,
Sidabro žiedužėlis.
Nesda, 103

Nesselmann, не подозревая хоральности этой песни, приводит ее как *daina*. Но тут участие двух хоров – слишком очевидна. Следует ее только сопоставить со следующей.

I

Tuto, strazdeli,
Mandras paukšteli,
Tuto, strazdelis, tuto,
Mandras paukštelis, tuto.

Nenešk lizdelio
Viršuj medelio,
Tuto, strazdelis u.s.w.

Pakils vėtrelė,
Išpūs lizdelį,
Tuto, strazdelis u.s.w.

Išpūs vaikelius,
Atbėgs kurteliai,
Tuto, strazdelis, u.s.w.

II

Tuto, sesiule,
Jaunoji sesiule,
Tuto, sesiulė, tuto,
Tuto, jaunoji, tuto.

Neausk drobelių,
Nekrauk kraitelių,
Tuto, sesiulė, tuto u.s.w.

Atjos piršleliai,
Išveš sesiulę,
Tuto, sesiulė, u.s.w.

Išveš kraitelius
Per lygius laukelius,
Tuto, sesiulė, u.s.w.
Nieda, 114

Niemi обозначает эту песню, как *giesmė*, исполняемую во время работы, при участии многих людей. (Помечено: *giesmė triesa.*) Таким образом, не только песни с двумя, но и с тремя, даже с четырьмя ветвями (Juška 174 и т.д.) в отношении их структуры следует рассматривать, как *dainos*, некогда бывшие *giesmės*.

Rhesa, в своем „Betrachtung über die litthauischen Volkslieder", рассматривая структуру дайн, выделяет их особый класс,

называя его *Räthsellieder 145* и, как образец, приводит следующую:

Ai siuntė, siuntė mane anytėlė
Žiemužės šėko, vasaružės sniego,
O aš eidama, graudžiai verkdama
Sutikau bernužį, jauną kerdužį.

– O kur tu eisi, mergyte mano,
O ko tu verki, jaunoji mano?
– Ai siuntė, siuntė mane anytelė
Žiemužės šėko, vasaružės sniego.

– Eikis, mergyte, eikis, jaunoji,
Vis pagirėliais, vis pamarėliais.
Ten tu rasi žalią pušytę,
Imk pušies šaką ir marės putos saują;

Tai tu parneši savo anytėlei
Žiemužės šėką, vasaružės sniegą.

Необходимо эту резовскую *Räthsellied* сопоставить со следующей:

O kas pražydo
Nakties vidury,
O kas verkė
Gaideliuose?

Papartis pražydo
Nakties vidury.
Našlaitėliai verkė
Gaideliuose.

O kas nuraškė
Paparčio žiedą,
O kas maldė
Našlaitėlius?

Šalna pakando
Paparčio žiedą,
Rykštelė maldė
Našlaitėlius.

Nieda, 15

Разница в записи песни Rhesa и Niemi – около сотни лет. Идя по стопам Rhesa, следовало бы и песню, записанную Niemi, причислить к *Räthsellieder;* тем более, что она представлена в более чистом виде, состоит только из вопросов и ответов, а резовская – содержит некоторый повествовательный элемент („o aš eidama, graudžiai verkdama, sutikau bernužį, jauną kerdužį"), который значительно смягчает «загадочный» характер песни. Но опять таки, песня, записанная Niemi – настоящая *giesmė,* поющаяся во время работы, вдвоем. Не следует ли

предположить, что daina записанная Rhesa некогда была *giesmė*, и только с течением временем, с внесением в нее повествовательных элементов стала исполняться в одиночку и сделалось *daina*?[146] Для выделения *Räthsellieder* в особый класс не имеется достаточного основания.

СТРОФЫ

Кажется, еще Scherer когда-то писал, что стих в народном творчестве – продукт личного творчества, а строфа – признак хорического исполнения песни. Если эта мысль и была бы правдива, то, во всяком случае, она нуждалась бы в коррективе. Надо разлучить песни, исполнявшиеся хором, которые могут иметь признаки и личного творчества, от песен, возникновение которых обусловлено фактором хорического исполнения. Если самым беглым взглядом сравнить, например, великорусские и литовские народные песни, то не может не бросаться в глаза принципиальная разница: в русских народных песнях, строфа, как правило, отсутствует, в литовских, как правило, – существует. Вот две песни, разрабатывающие схожий мотив:

Už vy gory, moji gory,
Vy krutyje berega,
Iz-za vas li, gory kruty,
Bystra rečenka tečet,
U menia li, u mladenki,
Goriučije sliozy ljut.
Ja u batiuški, ja u matuški
Jedna dočj byla,
Vo svojej vole žila:
Ja bez piva, bez vina
Ni časoček ne byla.
Ja bez rybki jestj ne siadu,
Bez kalačika ne sjem,
Bez milavo spatj ne liagu,
Bez nadioži ne usnu.

Sobolevskij, V. Pesni, B II, 159

Pas močiutę augau	Vainikėlį pyniau,
Vargelio nemačiau,	Ant galvelės dėjau.
Kas subatos vakarelį	Užsidėjus ant galvelės
Į darželį ėjau.	Jaunimėlin ėjau.
Į darželį ėjau,	Tralalalalala,
Rūtyteles skyniau.	Tralalalalala,
Prisiskynus rūtytėlių	Tralatralatralalala,
Vainikėlį pyniau.	Tralalalalala.

Stasys Šimkus

Литовская песня распадается на три обособленные, друг от друга зависящие, соразмерные строфы. Если и русскую с натяжкой можно было бы разбить на строфы, то они ни по количеству стихов, ни по характеру слогов не были бы соразмерны. Сам Соболевский ее по строфам не разбивает. Совершенно невозможно было бы разбить по строфам следующую песню:

Už ja mužninu ugrozu v uzeloček zaviažu,
V uzeloček zaviažu, v ugoloček položu.
V ugoloček položu, a sama guliatj pojdu.
Gdie uzel to ležit, to ugol zadrožit...
Prochožu ja po dvoru – ležit sviochor na polu,
Ležit sviochor na polu, ja nagoju toponu.
Ja nagoju toponu pod lavku skoponu.
A sviokrucha na peči – slovno suka na cepi;
A deverja, kak kobelja, po podlavočju ležat,
Po podlavočju ležat, po sobačiju ryčat;
A zolovki-kolotovki protiv pečki stojat;
A moj milenjkij družok, on na lavočke ležit,
On na lavočke ležit, odnu rečj govorit:
„Oi i polno vam, sobaki, na moju ženu ryčatj..."

Sobolevskij, Velikor. pesni, t. II, 144

Невозможно эту песню разбить на строфы, потому что нет критерия, которым можно было бы руководствоваться. Если здесь в большинстве стихов встречается цезура, составляющая мнимое основание для такой разбивки, то, во-первых, она не выдержана, а во-вторых, носит случайный характур. Здесь цезура или «строфичность» той же природы, как и рифма в литовской народной поэзии: выходит сама по себе – хорошо, не

выходит – певец о ней не заботится. В украинской народной поэзии, лирической по преимуществу, в противоположность великорусской, эпической по преимуществу, строфическая структура песни выступает на первый план. То же самое видим и в немецкой народной лирике, и в чешской, и во французской. С другой стороны, в эпических мотивах – от Гомера, через сербский и русский народный эпос, до Калевалы и Эдды – строфа не составляет существенной части в структуре песни. В литовских песнях строфы встречается различной величины и в различных комбинациях – в две, три, пять стихов и более. Знает и литовское народное творчество нестрофированные песни, и этот факт весьма поучителен, хотя несколько вышеупомянутому замечанию Scherer'а. Вот, например, хоровая песня, исполняемая во время обряда:

Saulelė, saulytė,
Saulelė, riedulėlė,
Sesuo gėdulėlė!
Išteka žvaigždytėlė
Rytelio vakarėlį,
Išteka žvaigždelė, lylio,
Ryto vakarėlį, lylio!
Nieda, 451

Или:

Tu, gervele, ladato, ladato, ladato,
Nusiskriski, ladato, ladato, ladato,
Ant kvietelių, ladato, ladato, ladato,
Pasiimki, ladato, ladato, ladato,
Kviečių grūdą, ladato, ladato, ladato.
Nieda, 100

Нельзя не признать наивной первичности этих отрывков. Подобных примеров можно найти также в колыбельных, пастушеских, детских песнях. Но как только песня немного более развивается, сейчас появляются строфы. С другой стороны, некоторые вырождающиеся песни свою строфическую структуру утрачивают. Как, например, так называемые *dainuškos*

сплошь и рядом являются по структуре схожими с великорусскими песнями, в ряде:

Ką čia supa, ką nesupa?
Bieso vaiką, molio stuką.
Užčiučiavęs, užmeilavęs
Mesk per tvorą,
Lieptan mink!
Nieda, 440

Таким образом, примитивное построение песни, что можно было бы назвать зародышем песни, и стадия её разложения обходятся без строф. Что касается хорового исполнения песни, то его природа уж такова, что ведет неизбежно к развитию строф. Например, в тех же великорусских песнях, исполняемых хором во время хоровода или пляски, строфическая структура – явная („a my proso sejali, a my proso vytopčem" и т.д.). Но эти великорусские песни носят меньше других эпический характер. Или, по крайней мере, в них эпические мотивы смешаны с лирическими.

В пополнение мысли Scherer'a следует добавить, что строфа, как музыкально развитая фраза, является достоянием лирической поэзии по преимуществу.

ИТОГ

Если из общей характеристики структуры песен, необходимо сделать итог, то пришлось бы остановиться на следующем: *dainos* в подавляющем большинстве случаев представляют собой дальнейшее развитие *giesmės*, – когда хоральность была забыта и песни стали петься в одиночку. *Dainos* же, в свою очередь, переходят в *dainuška* (частушка) и *naujovinės dainos*. Для *giesmės* характерно обилие припева и отсутствие всякой заботы о рифме. В *dainos* – припев встречается гораздо реже, но встречается уже более часто рифмы. В *dainuška* – явная тенденция к рифме, если встречается иногда в ней припев, то сокращен до минимума и имеет чистослучайный характер.

Границы между этими тремя классами сейчас точно установить трудно: материал еще так мало разработан, а во-вторых, все три класса еще живут и здравствуют. Следует отметить, что рабочие песни, которые поются даже в одиночку, в народе называются *giesmės* и *dainos*, как например, „ridavimai", „valiavimai"...[149]

III. РИТМ

„Nerūpėdavo seniau, ar gerai pavalgęs, apsivilkęs, ar ne, bil tik susieidavai. Linksma buvo", – рассказывает старушка 74 лет, знающая сотни песен, от которой Niemi записал 333.

Nieda, 85

СПОРЫ И «ОБРАБОТКА»

Для определения ритма литовских песен, его составных частей потрачено не мало трудов. Еще Rhesa занимался исчислением слогов и гласных и пришел к заключению: „Die Versart in welcher die Volkslieder abgefaßt sind erscheint in vielfacher Gestalt. Einige Lieder haben ein jambisches, einige ein trochäisches, andre ein daktylisches, noch andere ein gemischtes Metrum". „Das jambische Metrum herrscht in der Mehrzahl der Lieder vor und erscheint am meisten ausgebildet"[150]. A.Ch. Bartsch, основываясь на изучении мелодий литовских песен, безапелляционно утверждал, что ямбы в тех песнях никакого первенства не имеют, а, напротив, господствуют трохеический и трохеически-дактилический стих[151]. И тот, и другой соглашается, что встречаются самые разнообразные метры и их смеси, и чередования смесей. Постороннему наблюдателю – мало удовольствия считать слоги и гласные, чтобы после кропотливой работы заявить, что в таком то сборнике ямбических стихов столько, а в другом – дактилических столько. Что такая рабо-

та – праздное дело, подчеркнул еще Nesselmann. „Es ist ungemein schwer, das Metrum der *Daina* zu bestimmen, wenn man nicht im Besitze der Melodie ist, weil die Scansion der *Dainos* unabhängig ist von dem sonst geltenden Wortaccent. Der Littauer selbst macht den Unterschied zwischen dem musikalischen Accent und dem Wortaccent, und spricht auch, wenn er den Text einer *Daina* hersagt, nicht nach diesem, sondern nach jenem; er nennt diese Art von Vortrag: ant balso sakyti, nach der Stimme, d.h. nach der Melodie lesen. So lautet z. B.... nach dem Wortaccent also:

Ant tiltùžio stověјau, su mergýte kalbě́jau.

Dagegen nach der Melodie:

Ant tiltùžio stóvėјáu, sù mergýte kàlbėјáu[152].

К толковому замечанию Nesselmanna следовало бы только добавить, что большинство сборников песен не снабжены никакими знаками ударения; если же и снабжены, то очень замысловатая комбинация [?] разгадать, где ударение говорное, где ударение – пения. Не только читателю сборника, но и даже собирателю, установить ударение дело не легкое. „Beim Singen verschwand für mein Ohr die Betonungsweise der täglichen Rede völlig, aber auch beim Vorsagen verfiel die Frau in einen singenden Ton, der mich verhinderte die Accente deutlich zu unterscheiden", – жалуется такой внимательный ученый, как A. Leskien[153].

Таким образом, считать слоги да буквы для определения метров – дело не только праздное, но и безнадежное.

Неразумно было бы мерить вино метрами и километрами, когда для измерения этого вещества есть соответствующая мера – литр. Целесообразно ли к народной поэзии применять правила искусственной метрики, не подходящие под ее рамки стихи ломать и искусственно подгонять или ломать голову над выдумкой названий новых метрических комбинаций? Правила метрики взлелеяны искусственными стихами, народ их не знает, и если народной поэзии присущ известный ритм, то он

совсем другой природы, чем в искусственных стихах. Если искусственные стихи (сочиненные индивидуальными поэтами) основываются на известной системе чередования долгих и кратких гласных или ударяемых и неударяемых слогов, то народная поэзия этой заботы не знает. Bartsch, разбирая литовские народные мелодии и касаясь их обработки, в каком виде песня может быть спета в любом концерте, замечает, что мелодию нельзя совсем подогнать под общепринятые правила контрапункта, и что в «обработке» эти мелодии – „Sind *keine* litauischen Volksmelodien mehr…" что это есть *„eine verwirrende Unwahrheit"*[154]. Заслуга Nesselmanna в области изучения литовских песен слишком велика, чтоб его стремление песни подогнать под общие правила метрики или, как он сам выражается, его „Bearbeitung" назвать стремлением к ... „verwirrende Unwahrheit". Но уважение к почтенному ученому вовсе не обязывает, что должно согласиться с его утверждением, что Rhesa неправ, если он песен не «обрабатывал». „Die Hauptmängel dieser Bearbeitung bestehen darin, daß Rhesa sich einerseits den Begriff und das nothwendige Schicksal des Volksliedes nicht klar gemacht, und daß er anderseits seinen reichen handschriftlichen Vorrath aus allzugroßer Ängstlichtkeit gehörig kritisch zu verarbeiten unterlassen hat…". „Das Volkslied muß seinem innersten Wesen gemäß metrisch und strophisch construirt sein. Dem ganz widersprechend finden sich in Rhesa's Sammlung neben immerwährenden Verstößen gegen das Metrum nicht wenige Verletzungen der strophischen Anordnung, so daß viele seiner Stücke in der Form mehr einer Gellertschen Fabel als einem singbaren Volkslied gleichen"[155]. Rhesa, который в своей юности многие песни сам слыхал, еще не подозревая своих будущих трудов, который любил их самой нежной, живой, бесцельной [?] любовью, сам записавший с уст певцов многие песни, все-таки, имея полную возможность, не считал возможным или не дерзнул «обрабатывать» песни!..

Вряд ли в смелом утверждении Nesselmanna все благополучно!.. Вряд ли в его пользу [говорит] и истории народной

песни! Наконец, если заслугу подвигов в подгонении песен под метрику художественной литературы и не отрицать, если признать за ней все ее успехи, то все же, думается, не безинтересно было бы поискать других источников для определения основ ритмики литовских народных песен.

ПРИМЕР BÜCHER'A

С легкой руки Bücher'a, теория о происхождении народной поэзии в связи с ритмическими движениями пошла широко гулять по свету, и не надо ни быть его сторонником, ни противником, чтоб его светлой мыслью объяснить некоторые стороны народной поэзии. Он же говорит: „Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges gethan hat, hätte also nicht darin bestanden, daß er sinnvolle Worte nach einem bestimmten Gesetze des Silbenfalls aneinander reihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständlichen Ausdrucke zu bringen, sondern darin, daß er jene halbtierischen Laute variirte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinander reihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken, vielleicht es zum positiven Lustgefühle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten"[156]. „Die nächste Fortschritt hätte dann darin bestanden, daß man einfache Sätze zwischen jene Lautreihen einschob"[157]. „Aber als Kehrreime dauern jene sinnlosen Lautreihen noch sehr viel länger fort und schreiben sich ohne Rücksicht auf den Inhalt der Gesänge überall ein, in epische wie in lyrische Stücke. Insbesondere spielen sie beim Wechsel-Gesang der Arbeitsgemeinschaften eine große Rolle, wo nur der Vorsänger einen wirklichen Text gibt, der Chor sich aber auf Wiederholungen und den Refrain beschränkt. Dieser ist also das Feste, Ursprüngliche; der Text aber wird improvisiert, und so entsteht mit jeder

neuen Arbeit eine neue Variation des alten Gesangs. Schließlich emanzipiert man sich auch noch von diesen Kehrreimen, und der Arbeitsgesang wird ganz und gar zur dichterischen Schöpfung" [158]. В предыдущей главе пришлось отметить мотивы рабочей песни там, где они мало подозревались. Для теории Bücher'а литовские народные песни дают обильный материал. Хотя бы следующий пример.

СУДЬБА ЖЕРНОВОЙ ПЕСНИ

I

Oi liūdo, liūdo
Širdelė mano
Per visą rudenėlį.

O ką pajautė
Širdelė mano:
Bernelį tinginėlį.

Einu per kiemą,
Girdžiu per sieną:
Apkalb mane žmoneliai.

Apsikalbėkit
Kojas rankeles,
Ne mane siratėlę.

Juk žinot patys,
Ne pilėj esat,
Ne po dvarus vaikščiojat,

Po purvynėlius
Ligi kelelių,
Po ašarėles
Lig pažastėlių.

Aušda, 1911, N1

J. Juškevičia в „Svotbinės dainos" за № 493 мы находим следующий вариант (записано, значит, на четверть века раньше):

II

Ko užsipuolei,
Jaunas bernyti,
Ant manęs siratėlės?

Juk tu žinojai,
Mano bernužėli,
Ne dvaružy užaugau.

Aš po vargužėlius,
Po purvynužėlius,
Po graudžias ašarėles.

Juk tu žinojai,
Mano bernužėli,
Jog neturiu močiutės.

- - - - - - - - - - - - - -

Еще полвека назад мы находим у Rhesa:

III

Ei ūžkit, ūžkit,
Mano girnatės!
Dingos, ne viena malu.

Aš viena maliau,
Viena dainavau,
Viena girnužes traukiau.

Ko užsipuolei,
Jaunas bernyti,
Mane, vargų mergužę?

Juk tu žinojai,
Širdies bernyti,
Mane dvare nesėdint.

Iki keližių
Į purvynatį,
Ik pažastačių
Į vandenatį...
Vargios mano dienužės.
Rheda, 2

Если заглянуть еще несколько веков назад, вспомнить выше уже упомянутое свидетельство Guagnini, что литвинки, крутя жернова, повторяют на мотив песни слова: „malu, malu..." и сопоставить это с ныне еще сохранившимся вариантом:

IV Malu, malu viena,
Pasižiūriu – diena,
Girneles traukiu,
Savo mielo laukiu, –
Nieda, 151

то предстанет нам ясная картина развития обыкновенной лирической песни из рабочей.

Мотив, упомянутый Guagnini, – из нам известных первоначальный. IV вариант, сохранивший первоначальные черты, снабжен уже лирическими эксурсами. III вариант, сохранивший особенности жерновой песни, уже развился до самостоятельной лирической, которая может быть спета уже и без жерновов. При исполнении песни вне работы, первые две строфы III варианта уже стали излишними, и во II варианте их уже нет, песня начинается прямо обыкновенной лирической частью. Наконец, I вариант представляет уже нечто совершенно *mixtum compositum*, где остатки жерновой песни записаны на самый конец, серединная строфа („einu per kiemą, girdžiu per sieną") – одна из наиболее излюбленных и распространенных строф, в том числе особенно между гулевыми песнями, наконец, первые две строфы – обыкновенный мотив из «предсвадебных» песен. I вариант внушает очень мало подозрения о его связях с работой, но, увы, и он «не без греха». А уличение в такой «погрешности» открывает покрывало, где таится основа ритмики песни.

Конечно, этот метод «открывания покрывала» приходится применять с известной осторожностью, и все-таки можно побрести в безысходные трудности. Во-первых, не все песни, поющиеся во время работы, принадлежат к рабочим песням или, по крайней мере, к семье песни данной работы. Так, например, выше упомянутая песня жерновов с течением времени сделалась ткацкою песней. У Juškevičia находим следующий вариант:

- - - - - - - - - -

Vai, kad aš ėjau
Per didį kiemelį
Per didijį kiemužėlį,
Pro biedniukų langelį, –
Tai ūžia staklelės,
Ir plonos drobelės,
Ir jovarų šaudyklėlės;
Mergelė lelijėlė.

Ko taip užsipuolei,
Jaunas bernužėli,
Ko taip užsipuolei,
Jaunas dobilėli,
Ant biedniukų dukružėlės,
Ant vargdienių mergelės?
Jusvo, 97

Здесь, как видно, и ритм, уже независящий от жерновой работы, сильно изменился. Во-вторых, не так уж простое дело установить связь любой песни с работой: многие варианты затерялись, многие сильно изменились и утратили первоначальное значение. И при особенной бдительности и кропотливости, вряд ли для многих песен удалось бы установить такую связь: для детального исследования нужны десятилетия. Наконец, понятие «работа» необходимо расширить до понятия «действия». И вот при таких обстановках, A.R. Niemi и A. Sabaliauskas (Žalia Rūta), а за ними и проф. M. Biržiška открыли во многих песнях следы *натурального* ритма, взамен искусственному.

Сборник Niemi открывается уже выше цитированной классической, если только можно здесь употребить это слово, песней пряжи:

Aš verpčiau ploną, tatatėla,
Po pluoštelį, tatatėla,
Aš auščiau kietą, tatatėla,
Po šūvelį, tatatėla... и т.д.

Как справедливо замечает проф. M. Biržiška, эта песня не только вторит веретену ритмов, но и самим звуком – *tatatėla.*

A.R. Niemi, A. Sabaliauskas и M. Biržiška приводят многочисленные примеры песен, которые поются в одиночку, вдвоем, втроем, вчетвером, соответствующих ритму действия. Duonelaitis уже упоминал *pašukų daina.* Эти же три автора дают: *linarūčio* giesmių[159] (сбор льна), *rugiapjūčio* giesmių (жатва ржи)[160], *kviečių* giesmių (песни пшеницы)[161], *šienapjūtės* (сенокоса)[162], *šieną grėbiant* (гребя сено)[163], *eitinės* (маршевые)[164], *jotinės* (верховые марши)[165], *šoktinės* или *suktinės* (плясовые)[166], *žaislinės* (игровые)[167], *lopšinės* (колыбельные)[168], *sūpuoklių* (качельные)[169], *maltinės-girninės* (жерновые)[170], *melžtinės* (дойные)[171], *vandeninės* (идя за водой)[172], *staklinės* (станковые)[173], *laivinės* (лодочные)[174], *skalbtinės* (Wäscherinen)[175], *apyninės* (хмельные)[176] – да перечислить ли их всех! К тому, еще есть специальные, имеющие характер веселого движения – это детские и пастушеские песни[177]. Везде явствует ритм действия, так сказать, натуральный ритм. Только в некоторых случаях он очевиден, в некоторых – более или менее спорный, несколько, конечно, он спорный и в самом действии. Если ритм ходьбы, верховой езды, катанья на качелях обуславливается некоторыми пасторальными обстоятельствами, заставляющими по возможности соблюдать один ритм, то в таких случаях, как при сборке льна, при вскидывании и опускании весел, при сборке хмеля, он гораздо расплывчатее, более часто прерываемый или для того, чтобы перевести дыхание, или этого требует сама природа работы. Но сознание народа ясно различает разноту ритма в песнях. Например, во время сенокоса можно только *valiuoti* (bz. valioti); народ счел бы дикой нелепостью, если кто-либо, звеня косой по покосиву, начал бы *raliuoti* или *tralaliuoti*. К сожалению, пока установлено мало терминов, которыми народ характеризирует ритм и образ пения своих песен[178]. Народ говорит не только: *giedok, dainuok* (пой), *pritark, kartok, pridėk* (втори), *posmuok* (строфù), но и *lyruok, somuok, samatuok, laskuok, lakštuok, tvaskuok, talandruok, talaluok, talialiuok, tralialiuok, ringuok, lyguok, valiuok,*

raliuok, riliuok, oliuok, laluok, uliuok, liūliuok, ratuok, riduok, tiriliuok, kalėduok, kupoliuok, alguok... и т.д. Правда, все эти термины (непереводимые на другой язык) в большинстве случаев образованы от поющихся при песнях припевов. Например, от припева liūlia liūlia: liūliuoti, ralio ralio: raliuoti, valioi valioi: valioti и т.д. Но некоторые названия с припевом не имеют ничего общего. Например: *lakštuok*: oželi mano, poniule mano[179]; *lyruok*: vai did'dūda, dūdytėlė[180], *somuok*: ui, ui, ui; ramta, rita, rita, ta[181] и т.д.

Если бы кто-нибудь вздумал петь:

Rido, rido, rido, rido,
Mažutėli, rido,
Rido, rido, rido, rido,
Sūnaitėli, rido...

Или:

Liūlia, karvytės mano,
Liūlia, mažulytės mano, liūlia...

То в первом случае заботливая мать посчитала бы кровной обидой и издевательством над ее младенцем, а во втором осмеяли бы, как помешанного. Для каждого образа действия свой напев, и народ их не смешивает, классифицируя свои напевы на: *giesmė, daina* и далее: *sutartinė, paduotinė, tabalainė, pliauškinė, suoma, laska, uolia, ralia, lala* и т.д.[182] Также, как народ классифицирует по своему и *причьи* песни. О воробье говорят, что он *čirškia,* ласточка – *čilba,* жаворонок – *čiulba,* кукушка – *kukuoja,* голубь – *burkuoja,* соловей – *suokia,* тетерев – *ulbia,* лебедь – *ulduoja,* аист – *klegnoja,* die Meise – *činkčioja,* die Bachstelze – *kivikčioja,* die Schnepfe – *klira, pypčioja,* die Schnorrwachtel – *griežia,* Hahn – *gieda riliuoja,* die Ente – *kvaksi,* филин – *vaitoja,* сова – *ūbauja,* гусь – *kirksi,* пчела – *zinzi,* сова – *zirzi* и т.д.[183]

ОБРЯДОВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Как видели выше, многие гуляющие сами по себе лирические песни являются рабочего происхождения или, по крайней

мере, сохранили кровное родство с действием, некоторые же из них успели попасть даже в семью обрядовых[184]. Но далеко не все обрядовые песни дается уличить в таком происхождении и родстве. Однако другие соображения все-таки дают кое-какое основание признавать и за ними действенное происхождение: ученые придумали целую теорию, правда, не для объяснения действенного характера песен, а для объяснения их смысла, да не примут они в обиду, если их имена будут упомянуты и в данном случае. Ее реферирует Евгений Аничков следующим образом: «Яркий свет на основное значение обрядности и связанных с нею песен и легенд пролила теория Frazer'a о народной магии. Перерабатывая свою книгу „Golden Bough", Frazer был поражен тем, как ясно и понятно объясняются многие черты первобытного миросозерцания и, главным образом, многие черты обрядового ритуала европейских народов, если смотреть на них как *на магические действия*. И Frazer оказался не одинок. Совершенно независимо от его научных построений, огромное значение магии в первобытных религиях пришлось признать и французскому исследователю кельтской мифологии, археологу Bertrand. Рядом с этим, и в работах по первобытному искусству также все определеннее и определеннее высказывается та мысль, что *первобытное искусство служило магии, оно было магическим*»[185]. «Распознавать магию в основе религиозного миросозерцания первобытного человека помогло в особенности таково течение в науке о религиях, согласно которому необходимо помнить это евангельское изречение: «*вера без дел* мертва, понимая его не как наставление, а как основной принцип религиозного сознания»[185]. Е. Аничков, приводя аналогические мнения различных ученых, как например, Lippert, Robertson-Smith и др., реферирует далее: «Первобытную магию Frazer определяет как уверенность в том, что «*схожими действиями вызываются схожие явления*» или, иными словами, что «следствие похоже на причину»[186]. Собственно говоря, из всей этой тирады нас интересует только то, что «*первобытное искусство служило магии*», что «*вера без дел мертва*» и что магия – «*уверенность*

в том, что схожими действиями вызываются схожие явления». Иными словами, ученым не представляется, что ритуальные и обрядовые песни возникли бы так сами по себе, как возникают, например, песни индивидуальных поэтов. Если понимать магию, как выше определено, то содержание этого понятия, по меньшей мере, распадается на две части: заклинание и очищение. И история религий, и история народного быта нас достаточно уверяют, что сущность заклинания и очищения состоит в исполнении соответствующих действий. Нельзя ли найти хотя бы остатки действенного характера и [в] песнях ритуального или обрядного характера?

В сборнике Niemi приводится одна песня, записанная в 1865 году:

Tu oželi, juodbarzdėli,
Auk, auk, auk!
Dievuks mūsų tave
Lauk, lauk, lauk.
Paupely yr kalnelis,
Kur ugnelė, kaip žvaigždelė
Dieną naktį smelk, smelk, smelk.
Ten Ruginis su Žvaginiu
Dievui ožius smaug, smaug, smaug.
Po rugpjūtį, po rugsėjį
Vesim tave, juodbarzdėli,
Ant to tai kalnelio,
Ant to tai kalnelio,
Kur Ruginis su Žvaginiu
Garbei, šlovei dievų mūsų
Ir tave pasmaugs,
Ir tave pasmaugs.

Nieda, 412

Что этой песне присущ ритм – очевидно. Но на метрические члены этот ритм не разлагается или, по крайней мере, с большой натянутостью и принудительностью. Если же в основе ритма предположить некоторые чередующиеся движения, например, ходьба и поклонение, то загадка ритма объясняется сама собой. Хотя при недостатке материала но истории древней

литовской религии, о характере движения могут быть только более или менее удачные догадки. Но относительно характера движений, сопровождавшихся обрядовыми песнями, есть сведения и точнее. «В ночь Святого Ивана собирается в поле много людей, срывают березовую кору, свертывают, затем, привязав на жердь, зажигают, поднимают вверх и, танцуя вокруг этой жерди, поют:

Po beržyną vaikščiojau,
Širmo žirgo ieškojau.
Olia, olia, olia lia
Širmo žirgo ieškojau.
Nieda, 413

Или:

Kupolio rožė,
Su pienu košė,
Su degutu barščiai.
Nieda 414, 415

Там же приводится и много других песен, которые поются при обходе полей, как то:

Kupolio rože,
A kur buvai, Jonai?
Rugelių lankyti.
Ar gerūs rugeliai?
Gerūs gerumo,
Lylio, išložėję!
Nieda, 420 и т.д.

То же самое можно проследить и в обильнейшей семье народных песен каждого народа – в семье свадебных песен, в особенности же литовских. Как известно, еще не так давно литовская свадьба, продолжавшаяся сплошную неделю, состояла из множества обрядов – действий, которые сопровождались своими песнями[187]. M. Biržiška говорит, что свадьба это «*действием* выражаемое представление»[188], Juškevičia различает несколько десятков моментов в свадебном действии, по которым и классифицирует свадебные песни. Свадьба – это

нечто вроде песенных олимпийских игр: поет каждый, кто может и что-нибудь знает. Не мудрено, что свадебные обрядовые песни проникли многие, ничего с обрядом не имеющие; поются так, как песни других семейств, как и песни индивидуальных поэтов. Особенно разнообразен материал для первой стадии свадьбы, как Juškevičia выражается, „ant pažintuvių ir mėglavimos" (при познакомлении и посещении невесты женихом), „ant piršlybų" (при сватовстве), „ant sutartuvių" (при соглашении на брак); в этих случаях песни в большинстве обыкновенного любовного характера, и их ритмика сводится к другого порядка действию. Но когда начинается уже сама свадьба – там песни более или менее приспособлены к определенному действию. Juškevičia (а за ним и Biržiška, затем Jonas Strazdas[189] и др.) приводит детальное описание этих действий[190]. То же самое находим и в сборнике Niemi и Sabaliauskas:

Oi, smūtnas, smūtnas vakarėlis,
Smūtni sesiulė už stalo sėdėjo.
Ir atsisėdo už balto stalelio,
Ir pasirėmė ant baltų rankelių,
Oi, rymok, rymok, jauna panytėle,
Ne mūsų pradėta – nuo Dievo žadėta... и т.д.
Nieda, 320

Ритм действия сплетения венков. Нет надобности умножать выписки, которые можно было бы продолжить до какого угодно количества. Если многих песен и не удается свести к действенному порядку, – многие их уже давно утратили первоначальное значение и первоначальный ритм, но все-таки каждая новая работа и истории к анализу народных песен приносят новые данные для подтверждения этой общей мысли.

Если вместо формулы «в литовской народной поэзии господствует ямб или дактиль», признать целесообразнее, что господствует натуральный, действенный ритм, то мы приходим к новой интересной задаче.

ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

„Der Jambus und Trochäus sind Stampfmesse: ein schwach und ein stark auftretender Fuß; der Spondeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Hände im Takte klopfen; Daktylus und Anapest sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter einem Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor-oder Nachschläge auf den Amboß vorausgehen oder folgen läßt. Der Schmied kennt das „den Hammer singen lassen". Endlich kann man noch, wenn man weiter gehen will, die drei pächischen Füsse auf jeder Dreschtenne oder auf den Straßen unserer Städte beobachten, wo immer drei Steintreiber mit Handrammen im Takt die Pflastersteine einstampfen. Je nach der verschiedenen Kraftaufwendung der einzelnen, bez. der Fallhöhe der eisernen Rammen kommt bald der Tretieus, bald der Bachius, bald der Antibuchius zu stande"[191] – прокладывает Karl Bücher первые ступени для установления взаимоотношений между ритмом действия и ритмом песни. Но далее Bücher замечает: „Jedenfalls dürfte es sich lohnen, wenn von kundiger Seite dieser Weg einmal weiter vorfolgt würde. Nur darf man nicht erwarten, daß sich auf demselben sofort alle Rätsel der Antiken oder irgend einer anderen Metrik lösen werden. Man darf hier eben nicht vergessen, daß alle ältere Poesie nur gesangsweise vorgetragen wurde, wobei das Sprachmaterial nur zu leicht vergewaltigt wurde, daß aber die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen"[192]. Новая постановка вопроса: как выражается отношение ритма литовских народных песен к ритму действия?, разрешение которого без углубления в мелодию песен немыслимо. А такие экскурсы выходят далеко за пределы настоящей работы.

IV. ПРИПЕВ

Turėjo bobutė
Žilą oželį.
Man dzig dzig,
Mandziaki,
Man buvo čimpuotas,
Čimpypa družna!
Liaudies daina

СМЫСЛ ПРИПЕВА

Уж выше пришлось упомянуть правдивые слова Büchera: „Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus demselben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachsten Naturlauten"[193]. „Der Ruf, der kurze unmittelbare Ausbruch seelischer Erregung ist die erste und älteste Form der Dichtung". „Schmerz aller Art (Sehnsucht, Angst, Wut, Rachedurst u.s.w.) aber auch Freude (Lebenslust, Dank, Liebesglück u.s.w.) lösen sich im Rufe von der Menschenseele los", – психологически обосновывает мысль, высказанную Bücher'om, Otto Böckel[194]. И далее: „Der Werdeprozeß des Liedes aus dem Rufe entwickelt sich also: der Ruf dehnt sich nach der Stärke des Gefühls und der stetig steigenden Empfindsamkeit immer mehr, bis der Ramen des Rufes springt und die Gefühle sich in längeren Ausführungen, Worten, weiteren Rufen u.s.w. Luft schaffen"[195]. Таким образом, так называемые «бессмысленные слова», встречающиеся в песнях, – не простая случайность, не так они уже и бессмысленны. Как показывают обильные исследования искусства так называемых натуральных народов, там даже целые песни состоят из таких «бессмысленных слов», если вообще выражение «бессмысленное слово» возможно[196]. Только на пути развития народного творчества «осмысленные слова» получают первенство, «бессмысленные» же нисходят на ступень припева, соразмерно повторяются после соотвествующей строфы; наконец, «осмысленные слова» и оттуда их выселяют, припевы

становятся тоже «осмысленные», и, в конце концов, сами припевы исчезают, – остается чистая песня.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА ПРИПЕВА

Такая историческая судьба припева, оправдывающаяся и истории народного творчества многих народов, дает возможность установить несколько хронологических моментов. В литовском народном творчестве сохранились счастливым образом все моменты судьбы припева.

I. Целые песни состоят из слов, которых не только значение, но и общность корней с другими осмысленными словами установить трудно; которых сущность нельзя также объяснить подражанием голоса и природы.

Čiulado, čiuladyta!
Lig čiuladytėla lylia!
Nieda, 301

Tatato, lylio!
Sadūto, sadūto, tūto!
Eigi tūto, tūto,
Sadūto, tūto!
Nieda, 302

Sadūto, rūto, lingo, tatato, tato!
Sadūto, ruto, lingo, tatato, tato!
Nieda, 298

Если принять во внимание, что это плясовые песни, то остается предположить, что эти слова представляют *Urstoff* для выражения радостного чувства.

II. В ряд «бессмысленных слов» вкрадываются слова с общепонятными корнями, хотя они употреблены в таком же порядке, как и «бессмысленные».

Dobilėl, dagilėl, dobilėl, čiuto, (bis)
Dobilio, dagilio, dobilio, čiuto! (bis)
Nieda, 300

Obelyt, gražulyt,
Tūto, lylio, tūto!
Tūto, lylio, tūto!

Lioi, *obelytė,*
Tūtoi, tūto, lilitėla,
Tūto, lylio!
Nieda, 304

III. Осмысленные слова, употребленные в общем порядке, вносят в песню некоторый повествовательный или действенный характер; «осмысленные и неосмысленные слова представляют все еще одно неразрывное целое.

Ratu, bitel, ratu, ratujo!
Ratu, pilkoji, ratu, ratujo!
Ratu, sesiule, ratu, ratujo!
Nieda, 322

Как заботливая пчела кружится над цветочками *ratu ratujo*, так девица *sesiulė* – в хороводе.

Jei dagilio, dagilio,
Kalni augo, dagilio, dagilio!
Kalni augo dagilėlis,
Kalni augo dagilėlis!
Nieda, 312

Веселая, плавная, хороводная пляска.

Du ąžuolu, lylio!
Trečia liepa, lylio!
Lioi, du ąžuolai,

Ši trečia liepa.
Pakirtiema, lylio,
Broliai, liepą, lylio!

Мужская хороводная песня – молодецкая удаль.

IV. «Осмысленные» слова составляют уже целую песню; изложение распадается на две раздельные части, где все еще преобладает «неосмысленная» часть; «осмысленная» и «неосмысленная» части в итоге представляют скорее сумму, чем синтез, чем одно органическое целое, как видели в предыдущих примерах.

Eisim, sese, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio.
Mes laukelin, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio.

Ir užeina, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio.
Smarkus lietus, dauno,
Dauno, dauno, dauno, lylio... и т.д.
Nieda, 113

Разгульная полевая песня, где само звучание *dauno* включает в себе раздолье ровных полей, таинственным эхом отражаясь в широких просторах и в тесных сердцах.

Bitins sodą perskrisdamas,
Ryto, ratutoj, lilio.
Jei ryto rytelio,
Rytelio, ratutoj.
Kas čia guli tam sodely?
Ryto, ratutoj, lilio.
Jei ryto rytelio
Rytelio, ratutoj.
Guli, guli dvi biteli
Ryto, ratutoj, lilio.
Jei ryto rytelio.
Rytelio, ratutoj... и т.д.
Nieda, 116

Веселое, жизнерадостное порханье над цветами – *ratutoj, lilio*, в рабочей песенке, как это видели и в веселой хороводной – *ratu ratujo*. Утреннее солнце и заботливая нега лучей.

Kieno tie gaideliai,
Kyko *tarė kakarieko*?
Kyko, kyko, jei kyko,
Jei tarė, lioj kakarieko.
O ką jie dirbdami,
Kyko, *tarė kakarieko*?
Kyko, kyko, jei kyko,
Jei tarė, lioj kakarieko.
Žemeles kasdami
Kyko, *tarė kakarieko.*
Kyko, kyko, jei kyko,
Jei tarė, lioj kakarieko... и т.д.
Nieda, 68

V. Припев занимает второстепенное значение в тексте песни.

Putins augo su šermukšniu,
Sadautoj lingo.
Katras katrų prasiaugo?
Sadautoj lingo.
Šermukšnėlis putinėlį praaugo.
Sadautoj lingo.
Katro uogos beskaistesnės?
Sadautoj lingo... и т.д.
Nieda, 74

Kam, kam, motule,
Mane mažą ugdei?
Oi lylia, tutoj,
Liliula, tutoj.
Reikė, motule,
Mani neūginti.
Oi lylia, tutoj,
Liliula, tutoj.
Reikė nunešti,
Reikė įmesti,
Oi lylia, tutoj,
Liliula tutoj.
Giliam ežėly
Paskandinti,
Oi lylia tutoj,
Liliula tutoj... и т.д.
Nieda, 355

Насколько *sadautoj lingo* активно веселое настроение, настолько *oi lylia tutoj* – пассивно грустное.

VI. Осмысленные слова внедряются уже в ряды самого припева. Примеры этого момента из жизни припева в особенности многочислены; их в изобилии можно найти в любом сборнике. Некоторые из «неосмысленных» слов еще сохраняют свое первоначальное значение, свою природу, как *Urstoff.*

Pasėjau kanapę
Ant marių kraštelio,
Ak, liulia, kanapėlė,
Ant marių kraštelio.

Išdygo kanapė
Ant marių kraštelio,
Ak, liulia, kanapėlė,
Ant marių kraštelio и т.д.
Nieda, 133

Siuntė mane motinėlė
Į Dunojų vandenėlio,
Lioli, palioli, da lioli,
Į Dunojų vandenėlio.

Žalio vario naštužėliai,
Baltos liepos viedružėliai,
Lioli, palioli, da lioli
Baltos liepos viedružėliai...
Jušda, 818

Dukte mano, Simoniene,
Kur gavai tu vaiką?
Dam, dam, dali dam,
Kur gavai tu vaiką?

Mamuž, mamuž, garbužėle,
Per sapnus parėjo.
Dam, dam, dali dam,
Per sapnus parėjo.
Rheda, 67

Некоторые из «неосмысленных» слов образуют явное подражание натуральным звукам.

Plaukė žąselė
Per ežerėlį,
Gu gu gu, gu gu gu,
Per ežerėlį.
\- - - - - - - - - - - -

Už to ežero
Naujas dvarelis,
Bu bu bu, bu bu bu,
Naujas dvarelis.
\- - - - - - - - - - - -

Šoka mergelė
Mandrų kazoką,
Cak cak cak, cak cak cak,
Mandrų kazoką... и т.д.[197]
Jušda, 1520

Другие же, напротив, заключают в себе, так сказать, внутреннюю характеристику, ибо, как справедливо замечает А. Афа-

насьев, «слово для простолюдина не всегда есть только знак, указывающий на известное понятие, но что оно в то же время живописует самые характер[ные] оттенки предмета, и яркие, картинные особенности явления»[198]. И это справедливо не только по отношению к существительным, глаголам, междометиям, но даже и по отношению к таким «странностям», как «неосмысленные» слова припевов (разумеется, не все). Хотя бы, например, семья песен о старухе и козлике. В эпиграфе приведен отрывок:

Turėjo bobutė
Žilą oželį.
Man dzig dzig,
Man dziaki,
Man buvo čimpuotas,
Čimpypa družna! и т.д.
Из моих воспомин.

Dzig dzig, man dziaki, čimpuotas, čimpypa – на литовский язык непереводимые слова, но литовское ухо чувствует их смысл. *Turėjo bobutė žilą oželį* – повествовательная строфа. Но уже *man dzig dzig, man dziaki* – строфа *описательная*, пожалуй, это даже *звуковое описание,* передающее, как литовское ухо представляет поступь этого безалаберного, бойкого, избалованного любящей старушкой создания. Оно иначе не может ходить, как только подпрыгивая, шевеля своими серыми (седыми) жесткими волосами и постукивая копытами *dzig dzig*. Следующая строчка *man buvo čimpuotas* – ласка старухи к козленку. Мать, увещевая малого шалуна, говорит: *Tai man gerutis;* девица, тоскуя по милому, поет: *man buvo bernužis, baltas dobilėlis,* молодец, мечтая об удаче, грезит: *man lineliai mėlynžiedžiai,* пастушок, восхищаясь любимой коровой, слагает песенку:

Ralio, mano karvytė,
Man karvytė juoda, ralio!
Ir pienelio duoda.
Nieda, 248

Но козленку не скажешь же, что он *gerutis, meilutis, dobilėlis* – ведь он и шалун, и бродяга, и жулик, – то яблоньку в садике обгложет, то руты в цветничке опустошит – мало ли какой беды он может наделать! И все же, он такой милый – единственное утешение в старости лет! Не может старушка иначе высказать своей последней любви: *man buvo čimpuotas*! Точно герой Достоевского о своей возлюбленной: *Катя милая и цыпленочек*! Тут и ласковый упрек, и заботливая любовь.

Наконец, последняя строчка: *čimpypa družna* – старуха уже погладила его, и он опять прыгает – не даром строчка оканчивается ударяемым слогом.

Turėjo bobelė
Žilą oželį,
Vipsùm daldùm,
Žilą oželį.

Įšoko oželis
Į rūtų daržą,
Vipsùm daldùm,
Į rūtų daržą... и т.д.
Jušda, 381

Здесь козленок более озорной. Впрыгнул в садик, съел руты, старуха за это безобразие ему ногу подбила, а он с горя пошел в зеленый лес, где им целых два волка насытились. Где уж тут до таких полюбовных отношений между старухой и козленком, как это было в предыдущей песенке! И эти «непонятные» *vipsùm, daldùm* – не что иное, как звуковое описание прыганья беспокойного козлика.

А вот другая песенка, рисующая тоже проказника – козлика, но более смиренного, так сказать, безобидного неудачника. Козлик попал в кабачек, там немножко выпил, под весельем хотел полакомиться пирогами, но тут бичом его угостили. Он от боли завалился у печи, но обжегся ножки. Бежал проветриться, попал в садик, но там ему опять шкуру выдрали.

Tu, oželi,
Ùkum pùkum.
Žilbarzdėli,
Ùkum, pùkum.

Kur tu buvai,
Ùkum pùkum?
Karčemėlėj,
Ùkum pùkum... и т.д.
Jušda, 375

В предыдущей песне *vipsùm, daldùm* – сильный, ударный прыжок (ямбическая строфа!), здесь только *ùkum, pùkum* (трохеическая строфа!), мелкие, неприхотливые прыжки, скорее похожие на прерывистую мелкую рысь.

Другие же «неосмысленные» слова сохранили только музыкальное значение:

Tėvo sode
Augo grūšia,
e, o,
Juodbarina, liūdna diena,
Liūdna širdis mano.

Po ta grūšia
Margas krėslas,
e, o,
Juodbarina, liūdna diena,
Liūdna širdis mano.
Jušda, 1081

Некоторые же пошли прямо в разрез характеру самой песни. Сравнить хотя бы характер следующих отрывков:

Nečėslyva ta naktelė
Nutrotijau vainikėlį.
Ùlia, ùlia, ùlia, lia,
Ùlia, ùlia, lia. } bis

Dievas davė man sūnelį,
Aš neturiu vystyklėlių.
Ùlia, ùlia, ùlia, lia,
Ùlia, ùlia, lia... } bis
Jušda, 959

Песня сама по себе не веселая. Какое же девичье горе быть больше, когда веночек потерян, когда Богом одарена младенцем, для которого даже пеленок нет. Припев носит же самый залихватский характер. Недаром же он трохейной природы. Правда, бывают и печальные трохейные припевы, как например, *liūli liūli*, но они в этом случае имеют скорбную вводную частицу *ai, vai, oi*, как в следующей песне:

Šiam vėlam vakarėlį
Balnojau juodberėlį,
Oi, liūli, liūli, liūli,
Balnojau juodbėrėlį.

Juodbėrėlį balnojau,
Pas panytėlę jojau,
Oi liūli, liūli, liūli,
Pas panytėlę jojau... и т.д.
(Из моих воспоминаний)

Частица *oi* сразу наводит грусть. Что *ùlia, ùlia, ùlia, lia* – припев, залихватский по природе, может подтвердить следующий отрывок:

Ėjo šiaučius per miestelį,
Nešins kurpalių maišelį,
Ùlia, ùlia, ùlia, dràlia,
Nešins kurpalių maišelį.

Ir nuėjo ans pas Maušą,
Patol gėrė, kol išaušo,
Ùlia, ùlia, ùlia, dràlia,
Patol gėrė, kol išaušo... и т.д.
Jušda, 356

Относительно характера припева в этой песне не может быть двух мнений. Бывает, что припевы веселые и скорбные по природе, соединены в одной и той же песне. Например, следующий:

Žydelka našlė,
Jos duktė graži,
E, e, e,
Džium, džium, džium,
Jos duktė graži... и т.д.
Jušda, 388

Džium, džium – буйственный, грубый, соединен с самым плачевным, сентиментальным *ui, ui, ui* – в пьяной песне!

Ui, ui, ui, džium, džium,
Šiaudai be grūdų,
Padariau alutį
Grynų avižų...и т.д.
Jušda, 418

Ui, ui свойствен только песням следующего рода:

Ui, ui, Dievuliau,
Aš biedna siratėlė,
Ui, ui, ui,
Aš biedna siratėlė.
Jušda, 419

В некоторых случаях припев достигает самой нелепой формы, стоящей вне характера литовских «бессмысленных» слов.

Aš išjojau į girelę
Balandžių šaudyti,
i i i i i i i
Balandžių šaudyti.

Aš turėjau trumpus švarkus,
Margą muškietelę,
i i i i i i i
Margą muškietėlę... и т.д.
Nesda, 157

Как это безобразие попало в песню – трудно сказать. Пропеть семь раз подряд „i“ – это не для блага певцов: это значит,

что называется, «давать петушков». Несомненно, это признак заимствования – неудачного.

VII. Наконец, осмысленные слова вытесняют бессмысленных и из припева.

Man Dievas davė
Didę dalužę,
Man vyras leido
Visą valužę.

Kodėl aš negersiu,
Gėrusi nedainuosiu! } bis

O, aš pasėjau
Septynius grūdus,
Man Dievas davė
Devynius pūdus,

Kodėl aš negersiu,
Gėrusi nedainuosiu! } bis и т.д.

Jušda, 1042

О бессмысленных словах – ни слуху, ни духу. Или:

Gardus alutis avižėlių,
Graži giminėlė našlaitėlių,
Gerkit, broliukai, ir aš gersiu,
Kai reiks užmokėti, aš išeisiu.

Gardus alutis padarytas,
Graži giminėlė suprašyta,
Gerkit, broliukai, ir aš gersiu,
Kai reiks užmokėti, aš išeisiu... и т.д.

Из моих воспомин.

Если бы не равномерное чередование после каждой строфы, то вряд ли бы возникло подозрение, что дело имеет с припевом. Или далее:

Ai, bajorai, bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko. / bis

Kepurėlė – karmazino,
Kad pažiūriu – rudo milo,
Tu neturi nieko! / bis

Ai, bajorai, bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko! / bis

Marškinėliai – perkeliniai,
Kai pažiūriu – pakuliniai,
Tu neturi nieko! / bis

Ai, bajorai bajorėli,
Aš už tavęs netekėsiu,
Tu neturi nieko.

Jusvo, 407

Здесь характерно, что песня уже начинается припевной строфой, которая затем соразмерно повторяется после каждой неприпевной строфы. Песня сохраняет еще хоральный характер, и в самом деле она поется хором девушек во время свадьбы. Припев здесь от песни строго разграничен. Но вот

хоральная песня становится песней одиночества, припев опять сливается с песней, составляя с ней одно органическое целое, как это видели в одной из примитивных ступеней развития припева.

Vai, man, Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa:
Liko mano panytėlė }bis
Sukalbėta, nepaimta. }

Vai, man, Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa:
Liko gardus alutėlis }bis
Padarytas – nesugertas. }

Vai, man Dieve, galva sopa,
Dievulėliau, galva sopa:
Liko garsi giminėlė }bis
Suprašyta – nemylėta. } и т.д.

Из моих воспомин.

Эта дивная песня интересна во многих отношениях. Здесь дублируется не припев, как это видели во многих предыдущих примерах, а песенные строфы. Припев же – идет впереди песенных строф и психологически обуславливает их возможность. Без него песня была бы жалко убога. Да припев ли это? Безусловно припев в связи с каждой песенной строфой повторяется соразмерно, только это последняя стадия его развития: дальше вперед идти некуда. Еще шаг вперед – и припев потонул в море песни, точно в пропасть провалился, где можно было бы уловить только жалкие его остатки. Для большей полности картины судьба припева, хотелось бы упомянуть следующие явление.

У Bezzenberger'а находим следующую песню:

Eisau (?*B.S.*) sese į darželį,
Skį'sau (?*B.S.*), pį'sau (?*B.S.*) vainikel' (į ?*B.S.*)
Ei, nu, lustig Marija,
Graži preisų armija.

Vieną pį'sau (?B.S.) žalių rūt'(ų ?*B.S.*)
O antrąjį meironel'(ių ?*B.S.*)
Ei, nu, lustig Marija,
Graži preisų armija... и т.д.

Bezda, 43

Песня, записанная собирателями в окрестностях Meddicken и Prökuls. В припеве несомненное влияние немецкой поэзии, что и понятно. Осенью 1922 года композитор Stasys Šimkus собирал песни по берегам устоя реки Šventoji, где живут рыбаки, считающие себя латышами. Молодежь по-литовски не понимает, старики – еще говорят на этом языке, вообще разговорная речь – латышская. Но песни поют – на литовском языке. Среди многих других песен встретилась и одна с припевом:

Immer lustig Marijà,
Graži preisų armijà.

По рассказам Šimkus'а, рыбаки не сумели объяснить что значит *immer lustig* и откуда этому они научились.

Значит, еще одна стадия в развитии припева, когда «осмысленные» слова становятся для певца «бессмысленными». С духом песни, как и в примере Bezzenberger'а, этот припев ничего общего не имеет.

V. ПАРАЛЛЕЛИЗМ

Не хілися, явіроньку, ще ты зелененькій,
Не журися, казаченьку, ще ты молоденькій.
Украинская народн. песня

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА

Формы параллелизма в их обильном разнообразии составляют существенную часть народной поэзии всех времен и народов. Тут отражается и народная мудрость, и общая картина народного миросозерцания, и картина развития народных идеалов, доброй красоты. К сожалению, этому столь важному вопросу в научной литературе о народном творчестве посвящено очень скромное внимание. Тем более скромное, насколько дело

касается литовского народного творчества. Даже Dr. R. van Meulen Rz., написавший красивый труд по изучению *сравнений* в этом творчестве[199], не удосужился подробнее остановиться на оценке параллелизма, как такового, и, в силу этого недостатка, внес некоторую путаницу в свою работу, в общем очень ценную. Основные предпосылки для исследования параллелизма дал великий ученый Александр Николаевич Веселовский[200], к которому примкнули и последующие ученые – Евгений Аничков, К. Бороздин и др. Об основе параллелизма Веселовский говорит: «Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это миросозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природою и не о *сравнении*, предполагающем сознание разделенности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется – как в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе определения нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света»...[201]

«*Параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности*», – формулирует Веселовский свой вывод[201]. Дальнейшую картину он рисует: «Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку – движения». «В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языками верованием, лежит перенесение признака, свойственого одному члену параллели, в другой. Это – метафоры языка»[202]. Следующую ступень развития параллелизма Веселовский рисует как сведение его к уравнению: «Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым

субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно или устанавливалось их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнения, если не тождества»[203]. Наконец, дальнейшую, как интересующую ступень развития параллелизма Веселовский определяет: «Чем больше он [человек] познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идеи особенности. Древний синкретизм удалялся [отступал] перед расчленяющими подвигами знания: уравнение молния–птица, человек–дерево сменилось *сравнениями*: молния как птица, человек как дерево и т.п.»...[204]

Таким образом основу *сравнения*, *отождествления* (олицетворения), *метафоры* надо искать в параллелизме, покоющемся на сопоставлении субъекта и объекта по категории действия.

ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ:

а) Двухчленный

В литовских народных песнях встречаются параллелизмы самых ранообразных видов. Самый простой вид – *параллелизм двухчленный*.

Siūbuoj jūrės, siūbuoj marės,
Siūbuoj mano motušėlė
Už vandenėlio.
Nesda, 127

Или:

Aukso sijelės
Ir pradėjo linkti;
O mano širdelė
Ir susigraudino.
Jušda, 693

Ir sukligo antelė ant marių,
Ir suvirko dukrelė nevalioj.
Jušda, 323

Форма простого двухчленного параллелизма общечеловеческая: дается картинка природы и рядом с нею такая же из человеческой жизни, как удачно выражается Веселовский, «сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они

выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные»[205]. Уже приведенные три примера подтверждают реальность предпосылки Веселовского: соответствие действия. *Sukligo suvirko, pradėjo linkti – susigraudino, siūbuoj siūbuoj.* Наглядность в других примерах еще более ярка.

Tai gražiai *gaudžia*
Sode bitinėlis,
Tai gražiai *joja*
Brolelių pulkelis.
Jušda, 996

Nenuturimas
Juodbėris žirgelis,
Neperkalbamas
Jaunasai bernelis.
Geida, 22

Ant močiutės dvaro
Trys rūtų darželiai,
Tuose darželiuose
Gegutė *kukavo.*

Ne gegutės balsas,
Ne drabnios paukštelės –
Močiutės dukrelė
Labai *gailiai verkė.*
Brugda, 10

Dingojom, bitutės
Atužiančios,
O buvo seselė
Atleidžiama.
Jusvo, 912

Oi, aš pamačiau savo mergelę
Po dvarelį *vaikščiojant,*
Kaip nendrelę *siūbuojant.*
W.s. 441

Oi *troško, troško* marga žuvelė
Be čysto vandenėlio,
Oi *verkė, verkė* jauna panelė
Be jauno bernužėlio.
Nieda, 965

Ant rūtų darželio
Šiltas lietus *lynoja,*
Bernelis panelę
Kas dieną *vilioja.*
Nieda, 1094

Užteka saulelė
Per debesėlį,
Atjoja bernelis
Per beržynėlį.
Nieda, 1135

Подобные примеры можно продолжить до любых размеров. Хотя такие чистые двухчленные параллелизмы далеко не исчерпывают всего запаса. Как и каждого поэтического средства, так и судьба параллелизма многогранна. Стремление к развитию

этой формы можно было подметить отчасти и в некоторых выше приведенных примерах.

Aušta aušrelė	Teka saulelė
Pro rūpestėlį,	Pro ašarėles,
Teka saulelė	Krinta raselė
Pro ašarėles.	Ant kepurėlės.

Jušda, 188

Ai tamsi, tamsi
Ši tamsi naktelė,
Tamsioji naktelė
Tamsiai sutemo.
Jušda, 234

Или:

Vėjo pučiama –
Balta raudona,
Žmonelių kalbama –
Dar raudonesnė.
Jušda, 234

В этих примерах признаки действия менее характерны. Проходящая параллель здесь не психологического характера, а технического. Этого рода параллелизмы Веселовский выделяет в особый класс и называет их, в отличие от первых, *ритмическими*[206]. Здесь вся суть в музыкальном действии параллели. Но строгую грань провести между этими двумя видами вряд ли возможно, так как многие психологические параллелизмы в своем развитии устремились к музыкальному впечатлению. Например:

Trake berželis stovėjo,
Beržo lapai mirgėjo,
Beržo lapai mirgėjo,
Bernelis žirge sėdėjo;
Bernelis žirge sėdėjo,
Su mergužėle kalbėjo.
Jušda, 875

Что здесь мы имеем дело с параллелизмом, видно из следующего варианта, представляющего более развитую форму параллелизма:

Trake berželis stovėjo,
Berželio lapai mirgėjo.
Ne berželis stovėjo,
Ne berželio lapai mirgėjo,
Tik bernužėlis stovėjo,
Su merguželе kalbėjo.
W.s. 446

Предыдущий пример – безусловно разжиженный параллелизм в целях исполнения (хорового, амебейного, как выражается Веселовский) песни, безусловно упадочная форма его, так как повторение здесь затемняет яркость образа. Но психологический параллелизм развивается не только по направлению музыкального впечатления: он развивается путем, диктуемым его природой. Множество примеров можно привести, когда параллелизм приобрел форму сознательного сравнения.

Troško žuvelės
Be vandenėlio,
Kaip aš be motušėlės.
Nesda, 155

Или:

Pamet bijūns vieną lapą –
Visas jis nuliūdęs,
Taip bernytis jaunų dienų
Visas nuliūdėjo.
Nesda, 156

А вот сравнительный параллелизм другого порядка:

Obelikė *žyd* baltai,
Bijūnėlis raudonai,
Žyd ir mano mergužytės
Skaistieji veidačiai.
Nesda, 101

Здесь сравнительную связку заменяет глагол, в котором заключается вся суть строфы. В некоторых случаях такая сравнительная связка совсем упущена – и параллелизм приобретает метафорический характер.

Например:

Eit pareit, pareit
Mano brolužis,
Jūružėms parliūluoja.
Nesda, 238

Или:

Parbėg laivelis
Jūrėms maružėms,
Sidabro šuotoms,
Šilkų žėgleliais.
Nesda, 244

Обильны песни, где в двухчленном параллелизме второй член – с содержанием из человеческой жизни исчезает, а первый член, содержащий описание картины природы, – составляет введение в песню, за которым непосредственно следует песня. Например:

Ant kalno klevai,
Po kalnu beržai,
Po močiutės vartužėliais
Liūliuoj jūrės marelės.

Siuntė motinėlė
Mane sengalvėlė
Į jūres vandenužėlio,
Šaltojo šaltinėlio,

O man besemiant
Čystą vandenėlį,
Atjojo du bernužėliu,
Lygiai du aprisėliu... и т.д.
Jušda, 721

Если не иметь в виду внутренней истории параллелизма, то начало приведенной песни было бы необъяснимо. В других же случаях параллелизм удержался в продолжение всей песни, равномерно переплетая образ природы с образом человеческой жизни. Ярким примером может быть хотя бы и следующая песня:

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tave sode sodino,
Mane jauną augino.

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tave tvoroms aptvėrė,
Mane kalboms apskelbė.

Apynėli žaliasis,
Puronėli gražasis,
Tau spurganos ant varpsčio,
Man vainikas ant galvos. и т.д.
Nesda, 265

Для такой параллели необязательна картина из жизни природы и человеческой: могут быть обе части – из человеческой жизни:

Pas mamužytę –	Pas mamužytę –	Pas mamužytę –
Ryli railuži,	Muileliu prausiaus,	Baltai raudona,
Pas anytužę –	Pas antužę –	Pas anytužę –
Ui ui dienužės.	Į ašarėles.	Baltai geltona... и т.д.
	– – – – – – – – – – –	Nesda, 244

В этом примере параллелизм утратил свою природу, выродился, как говорят. В начале он образовывается сопоставлением по аналогии, а здесь – по противоположности. Здесь скорее уже параллелистическое сравнение, чем параллелизм, хотя бы сравнительного характера.

б) Параллелизм как эпическое средство

В славянской народной поэзии, особенно в великорусской и сербской, оба члена первоначального параллелизма часто развиваются до солидных размеров, сохраняя свой первичный характер, образуют два грандиозных ветви одной и той же песни. Литовской народной поэзии такое разветвение тоже свойственно, но здесь, как и там, они служат эпической цели.

I член

Iz-za liesu, liesu tiomnavo,
Iz-za gor, da gor vysokich,
Letit stajuška sierych gusej,
A drugaja – lebedinaja.
Otstavala lebedj bielaja
Pročj ot stada lebedinavo,
Pristavala lebedj bielaja
K tomu stadu sierych gusej.
Ne umiela lebediuška
Po gusinomu klikati;
Jejo načali gusi ščipatj,
A lebediuška stala kričatj.
Ne ščipite, gusi sieryje,
Ne sama ja k vam zaletiela,
Zaneslo menia pogodoju,
Pogodoju poludennoju.

II член

Kak zajechala duša krasna dievica
K dobru molodcu na širokij dvor,
Zajechavši stoskovalasia.
Jejo načali žuritj, branitj,
Moloduška stala plakati:
Nie žurite, baby staryje!
Ne žurite menia, molodu!
Ne sama ja k vam zajechala:
Zavezli menia koni dobryje
Udalovo dobra molodca!

(Цитировано по Meulen'e)

В этом типически эпическом стиле первая часть параллели выросла далеко за пределы второй. Несмотря на несоответствие размеров, здесь сохранено в главных моментах соответствие действия. В лирике развитие первой части параллели в ущерб второй – неблагородная задача. Литовские же песни по преимуществу лирические; в разросшихся частях параллели первичные признаки исчезают.

Du balandžiu klane gėrė,
Begerdamu susdūmojo:
Ar būt gerti, ar negerti,
Ar sparnelius paplasnoti?
Gerkva, gerkva, balandėli,
Kai pagersva, paplasnosva
Ir nulėksva į girelę,
Ir nutūpsva į pušelę.

Du broliuku keliu joju,
Bejodamu susdūmojo:
Ar būt joti, ar ne joti,
Ar žirgelius nubalnoti?
Jokva, jokva, broterėli,
Kai nujosva, nubalnosva.
Nesda, 37

Здесь внешне сохраненный пераллелизм держится не на аналогии действия (*gėrė–jojo, plasnoti–nubalnoti*), а на случайном глаголе: *susdūmojo*. Далеко до первородной эпической силы русской параллели! В большинстве же случаев часть параллели, содержащее описание картины природы, развивается очень мало – ограничивается одной строфой, но развивается в ущерб первой части вторая, например:

Žali rugiai želmenuosa,
Rūta garbinuota.
An cėvulio dzidzio dvaro[207]
Trys noujos stoinelės.

An cėvulio dzidzio dvaro
Trys noujos stoinelės.
Ti vaiksciojo, ulevojo
Jounoji mergelė.

Ti vaiksciojo, ulevojo
Jounoji mergelė;
Vaiksciodama, uliodama
Su bernu kalbėjo... и т.д.
Šimda, XLIV

Первичные признаки имеет только первая половина первой строфы; вторая же устремилась к музыке. В распространенных литовских «ветвистых» (*šakotosios*) песнях признаков первичной параллели не осталось и следа.

Ko liūdo mergytė?
Ko liūdo jaunoji?
Kam nuleido baltas rankas
Ant savo kelelių?
Bene buvau stalnėj?
Bene lankei berną?
Bene tavo vainikėlis
Stalnėj ant gembelės?
Mila, buvau stalnėj,
Mila, lankiau berną,
Mila, mano vainikėlis
Stalnėj ant gembelės.

Ko liūdo bernelis?
Ko liūdo jaunasis?
Kam nuleido baltas rankas
Ant savo kelelių?
Bene buvai svirne,
Bene lankei mergą?
Bene tavo kepurėlė
Svirne ant skrynelės?
Mila, buvau svirne,
Mila, lankiau mergą,
Mila, mano kepurėlė
Svirne ant skrynėlės.
Nesda, 136

Правда, и здесь действие («грех») и его последствия однородны, но поэтический прием – совсем другого порядка. В первичном параллелизме сопоставляются действие из жизни природы и человеческой, которые в действительности – две разные вещи; здесь же – только человеческая жизнь. Да имеем ли дело с двумя действиями? В данном случае – если и девица, и молодец одинаково страдают последствиями одного греха – не вместе ли они грешили? Вряд ли тут может быть речь о сопоставлении: тут скорее результат амебейного исполнения песни. В других случаях идея первичного паралелизма бесцеремонно спустилась до растянувшегося сравнения.

Vaikštinėjo
Tėvelis
Pabarėmi,
Parugėmi.
Prašinėjo
Saulelės
Be kepurės,
Be kiauninės:
Nusileiskie,
Saulele,
Vakaruosna
Vėlyvuosna –
Jauna mano
Dukrelė

Vaikštinėjo
Šešurėlis
Pabarėmi,
Parugėmi.
Prašinėjo
Saulelės
Be kepurės,
Be kiauninės:
Nesileiskie,
Saulele
Vakaruosna,
Vėlyvuosna –
Bo dar mano
Martelė

Tai nuilso,	Nenuilsus,
Tai nuvargo.	Nenuvargus.
Jos plieninis	Geležinis
Pjautuvėlis –	Pjautuvėlis
Tai sudilo,	Nesudilo,
Tai sudilo.	Nesudilo.
Jos aukselio	Alavinis
Žiedelis	Žiedelis
Surūdijo,	Nerūdijo,
Surūdijo	Nerūdijo.

Janda, s. 128

Эта дивная, нежная песенка, несомненно более позднего происхождения, еще более ярко подчеркивает разницу между параллелизмом выше приведенной русской песни и литовским. Там сопоставление по аналогии, здесь по противоположности, хотя в сущности мотив тот же самый – горькая замужняя жизнь. Там сопоставление усиливает впечатление, здесь сила впечатления раздваивается, каждая ветвь песни может претендовать на лавры первенства и самостоятельное существование. Дальше развиваться параллелизму в этом направлении уже некуда, как только распасться на самостоятельные ветви. Со многими эта история и случилась: новая работа историкам – ловить заблудившиеся части песни, очищать от «дорожной пыли» и вновь приклеивать к телу – питомцу...

Да не приняли бы литовцы моего положения в обиду, не могу не остановиться на следующим примере:

Susivaržė	Susibarė
Kanapėlė	Dukrelė
Su sėjiku,	Su motule,
Sėjikėliu.	Su širdele.
Nesėk mane,	Neduok mane,
Sėjikėli,	Motule,
Oi, kalnuose,	Už susiedo,
Molienuose:	Už artimo:
Nebus mano	Nebus mano
Stuomenėlio,	Prieigėlės
Nė valakno,	Pas motulę,
Valaknėlio.	Pas širdelę.

Tik sėk mane, Sėjikėli, Kloniuose, Juodžemiuose: Tai bus mano Stuomenėlis Ir valaknas, Valaknėlis.	Tik duok mane, Motule, O, už mylios, O, už antros: Tai bus mano Prieigėlė Pas motule, Pas širdelę. Janda, 129

Оказывается, и литовская народная поэзия знает стройные эпические параллелизмы, не уступающие образу русской. Правда, русский параллелизм – ровнее, торжественнее, объективнее, литовский – мягче, нежнее. Но тот и другой – далеки от чистой лирики; в том и другом – повествуется, рассказывается (как и в песне „Vaikštinėjo tėvutėlis pabarėmi...") Между тем, как русский параллелизм – постояннейший из постояннейших признаков русского народного творчества, литовский, в таком чистом виде – редкий гость. И когда он приходит, лирика не может устоять против искушений эпики.

ц) Многочленный

Литовской народной поэзии свойствен и многочленный параллелизм, хотя далеко не в такой степени, как славянской, в особенности русской, преимущественно эпической поэзии. Например:

Krint medžių lapai, Krint obuolėliai, Krint graudžios Ašarėlės Nesda, 232	Akmuo be kraujo, Vanduo be sparnų, Papartis be žiedelių, Taip ir aš jaunas, Jauns bernužėlis Neturiu gulovėlės. Jušda, 321

Общая схема многочленного параллелизма такова. Многочленный параллелизм получает из развития двухчленного, когда односторонне накопляются параллели, добытые не из одного объекта, а из нескольких сходных. Многочленный паралле-

лизм – честь и краса эпического стиля, для лирической поэзии он тяжкая ноша. Если сравнить выше приведенный параллелизм с каким-нибудь типическим русским, как, например:

Ne svivaisia trava so bylinkoj,
Ne lastisia golubj so golubkoj,
Ne svykaisia molodec s dievicej, –

то поэтическая выразительность говорит далеко не в пользу литовского. Хотя, по мнению Веселовского, многочленный параллелизм – более позднего происхождения и направляется к разрушению образности. Для литовской народной поэзии характерны следующие виды:

Beauštanti aušrelė,
Betekanti saulužėlė,
Beserganti dukrelė.

Rūpinosi motušėlė,
Rūpinosi sengalvėlė,
Kur išleisiu dukrelę.
Nesda, 370

Или:

Ar šilai dujavo,
Ar laukai miglojo?
Ar vargų merguže
Uogeles rankiojo?

Nei šilai dujavo,
Nei laukai miglojo, –
Tik vargo merguže
Uogeles rankiojo.
Jušda, 780

Но в первом случае мы приближаемся к параллелизму формальному, а во втором – к отрицательному.

д) Формальный

В классе формального параллелизма следует объединить два его рода. Во-первых, когда параллелизм зиждется не на соответствии действия, а на случайных, преходящих элементах. Это отчасти мы уже видели при определении ритмического параллелизма. В дополнение к приведенным примерам следует упомянуть еще следующие типы сочетаний:

Saldus, gardus alutėlis,
Kad ir bėralėlių,
Meili mūsų giminėlė,
Kad ir siratėlių.
Jušda, 510

Здесь обе части параллелизма не содержит никакого действия:

Kukuoj gegelė,
Gied volungėlė,
Verk mano seselė
Svečioj šalelėj.
Nesda, 207

Параллель *kukuoti–verkti* общеизвестная. Был бы тут образцовый одночленный параллелизм, если бы разветление первой его части. *Gied – giedoti* – действие, несоотвествующее плачу. Совокупление *kukuoti – giedoti – verkti* чисто искусственное.

Ei rumai, rumai,
Rūtų žaliumai,
Kas mano mergytės –
Jos malonumas!
Jušda, 292

Здесь параллелизм зиждется только на случайной рифме – *umai*.

Nuo putinėlių, nuo šermukšnėlių
Pagiružiai raudoni.
Nuo piktų vyrų, nuo girtuoklėlių
Antakučiai mėlyni.
Jušda, 179

В основе этого параллелизма лежит цветовое сравнение и отдаленный намек на красящее действие.

Oi didi, didi
Girios medeliai,
Mažas mano brolelis.
Nesda, 352

Или:

Aš išgėriau stikliukėlį,
Už save mažesnį,
Išvoliojau purvynėlį,
Už save didesnį.
Jušda, 1056

Тут параллелизм основывается опять на противоположности с явным оттенком сравнения. Наконец, последняя группа:

Per aukštus kalnus
Saulelė tekėjo.
Pakalnėj mergelė
Linelius rovė.
Jušda, 1057

Опять искусственная конструкция, в основе которой противоположение... места!

Так бывает в формальном параллелизме, когда потеряно первичное его призвание. Но бывает, что вторая часть параллелизма упускается, когда самый параллелизм приближается к символу. Когда какой-либо удачный параллелизм делается общим достоянием и становится излюбленным общим местом, то упоминание первой его части сразу вызывает представление о второй, повторение которой становится лишней. Первая часть, таким образом, приобретает права гражданства и гуляет по свету, как содержательный символ, расширяя свое содержание или приобретая новые значения. Так, например, в славянском и антском (sic!) мире общеизвестны формулы: рутовый венок – девичья невинность, листочки – слова и т.д. Оставляя обозрению литовской народной символики специальную главу, здесь да будет простительно ограничиться краткой характеристикой. Как типы такого, можно сказать, одночленного параллелизма, могут служить следующие примеры.

Skamba pentinėliai,
Žvengia žirgužėliai,
Dainuokiva, brolužėli,
Dainuokiva, broleli.
Jušda, 786

Если вспомнить, что первые две строчки строфы символизируют молодецкую удаль, то переход к призыву к песням является магическим следствием из первых двух строф. Или:

Ant laukelių ne pagadà, dárgana,
Kur aš jaunas bernužis pradingsiu?
Jušda, 786

После первой строчки подразумевается пропущенное „nėr kur pasidėti?" или нечто другое в этом смысле. Упоминание непогоды в поле символизирует бесприютное одиночество. Или, наконец:

Ant Kalėdų daugel švenčių,
Atsiguliau viena.
Ui, ui, ui, ui, ui,
Atsiguliau viena.

Da gaideliai negiedojo,
Lovelė sulūžo...
Ui, ui, ui... и т.д.

Ir išeina motynėlė
Iš aukštų svirnelių,
Ui, ui, ui... и т.д.

Rauda verkia dukrytėlė,
Močiutės nuplakta,
Ui, ui, ui... и т.д.

Jusda, 1223

В этой обыкновенной бытовой песне символ громоздится на символе. Уже припев, *ui, ui, ui, ui* – плачущий, предвещает что-то недоброе. В первой строфе, подразумевается, что, не смотря на праздники, никто не посетил. И вдруг, еще петухи не пропели, как кровать сломалась. Петух – в народной символике и злой, и добрый гений. Он возвещает утро, призывает на работу, будит милых, что пора расставаться. И если девушка говорит о петухе, значит, у нее гость. И что в данном случае действительно так, явствуется из того, что ее, во-первых, высекли, а во-вторых – выдали замуж («братья сестрицу увезли в дальнюю сторону»). Словами, что «петух не пропел, как кровать сломалась», сказано все: и что был гость, и что он делал... Народу слов больше не надо!

е) Отрицательный

В отрицательном параллелизме, по меткому выражению Аничкова, «мысль как будто борется с аналогией впечатлений от внешнего мира. Она словно отрешается от сравнения и все внимание сосредотачивает на втором члене»[208]. Принцип отрицательного параллелизма Веселовский формулирует: «ставится двухчленная или многочленная формула, но одна или одна из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с

отрицания, либо и с положения, которое вводится нередко с знаком вопроса»[209]. Отрицательный параллелизм свойствен народному творчеству всех более развитых народов. Только у одних, как-то у великоруссов и литовцев, он более развит, у других, как например, у малоруссов и немцев, менее развит. Что касается литовского народного творчества, то здесь встречаются самые разнообразные виды отрицательного параллелизма.

1) Первый член параллелизма отрицается:

Ne balandžio balsas,
Girios paukštytėlio, –
Rūpinos mamužė
Už jauną sūnelį.
- - - - - - - - - - - -

Ne dagilio balsas,
Girios paukštytėlio, –
Rūpinos tetužis
Už jauną sūnelį...
Nesda, 339

Или:

Neatverks varpai,
Nei vargonėliai,
Neatverks sena močiutė, –

Tik mane atverks
Juoda žemelė,
Kur būsiu be vargelio.
Nesda, 360

2) Первый член параллелизма включает утверждение, затем он перед сопоставлением со вторым членом отрицается. Например:

Oi sklydur, pludur
Du gaigaluku
Malūno ežerėly.

Ne tuodu buvo
Du gaigaluku, –
Tik du baltu brolyčiu.
Nesda, 383

3) Первая часть параллелизма ставится под знаком вопроса, затем идет отрицание и сопоставление.

Ar šiaurys pūtė?
Ar upė aptvino?
Ar Perkūnas grovė,
Ar žaibas mušė?

Ne šiaurys pūtė,
Ne upė aptvino,
Perkūns ne griaudams
Su žaibais nemušė[210], –

Barzdoti vyrai,
Vyrai iš marių
Prie krašto leidant,
Į daržą kopiant,

Rūtas numynė
Rožes nuskynė,
Lelijas išlakštė,
Rasužę nubraukė.
Rheda, 28

Есть и вариации в этой группе. Именно после вопроса отрицание выпадает, и идет прямо сопоставляемый образ, как например:

Ar vėjai pūtė?
Ar sodai siaudė?
Ar meirūnai lingavo,
Meirūnėliai lingavo?

Verkė brolelis,
Verkė jaunasis,
Per aslelę eidams,
Per asložę eidams.
Jušda, 453

4) Иногда прием, который мы видели во второй и третьей группе, сливаются, образуя более сложную формулу. Сначала идет вопрос, затем утвердительный ответ; далее утверждение отрицается – и следует сопоставляемый образ. Например:

Kur kukuoj gegelės
Ir lakštingalėlės?
Motinėlės svirno sode,
Obuolių sodely.

Ne gegužės balsas,
Ne lakštingalėlės,
O tai mūsų sesytėlė,
Tolumon leistoji.
Nesda, 255

Иногда эта формула достигает очень сложных форм.

Auga girioj pušis,
Tarp kitų pušelių,
Linksta jos šakelės
Ant kitų medelių.

Ak man, Dieve, Dieve,
Kaip širdelė liūdna!
Geida, 19

Здесь исчезло не только отрицание, но и вопрос, а образ из человеческой жизни, потеряв сравнительные связки, превратился в непосредственный возглас.

5) Пятая группа, пожалуй, может быть причислена к отрицательным параллелизмам только с некоторой натяжкой. Лучше было бы назвать ее условной, так первая часть параллелизма составляет предположение, а вторая или предположение, или утверждение, или наоборот. Например:

Nukris lapeliai, –
Išsprogs ir kiti;
Numirs tetušis, –
Kur gausiu kitą?
– – – – – – – – – –
Nukris lapeliai,
Išsprogs ir kiti;
Numirs bernytis, –
Ar gausiu kitą!
Nesda, 77

Или:

Taip gardu gerti, kad myli,
Gražu pareiti, kad lydi.
Jušda, 1024

Или еще яснее:

Rugiai, miežiai nederės,
Kad mergelės nemylės!
Jušda, 207

Наконец, надо было бы, пожалуй, выделить в особую группу такие параллелизмы, где в первой части заключается утверждение, а во второй утвердительное отрицание, то есть отрицание без отрицательных частиц, как например:

Vainiks mano kaip ir buvęs,
O bernytis – jau supuvęs.
Jušda, 666

Или:

Ir pritrūko sesytėlei
Žaliųjų rūtelių.
Da netrūko motynėlei
Gailių ašarėlių.
Nieda, 498

Или, пожалуй, еще:

Tas bijūnėlis,
Tas šimtlapėlis,
Ne taip skaniai kvepėjo,
Kaip jis gražiai žydėjo.

Tas bernužėlis,
Tas raitelėlis,
Ne taip gražus žiūrėti,
Bile meilus kalbėti.
Nesda, 110

Последний по природе отрицательный параллелизм, дает сопоставление, так сказать, в квадрате. Этим, конечно, не исчерпывается вся многогранность параллелизма.

VI. СРАВНЕНИЕ И ЭПИТЕТ

Negi rūstas augau,
Visas temylėjau,
Tik vienos tenorėjau.
Lesda, 89

ВИДЫ СРАВНЕНИЯ

С некоторыми формами сравнения пришлось уже встретиться в главе о параллелизме. Здесь надо только обзор пополнить.

В народной поэзии необходимо различать сравнение двух родов: параллелистическое и собственное сравнение.

Параллелистическое сравнение – это сравнение, образовавшееся из параллелизма, когда он утратил свое первичное значение, когда в сознание проникло чувство разноты между человеком и окружающим миром. Такие сравнения сохранили от параллелизма его *действенную* основу. Хотя бы, например, следующее общее место песен:

Ne gegutėlė
Girioj kukuoja, –
Tik sesutėlė
Klėtelėj verkia.

Здесь образцовый отрицательный параллелизм. Но вот другое, то же общее место песен.

Verkia seselė
Margoj klėtelėj,
Kaip gegužėlė
Girioj kukuoja.

Здесь мы безусловно имеем дело со сознательным сравнением. Но *сравнивается* не качество, не количество, не предметы, а *действие*, точно также, как в первом примере это действие *сопоставляется*.

Или вот еще типические сравнения, родившиеся из параллелизма.

O, aš bevelyčiau
Aukštus kalnus kasti,
Nekaip savo mielą
Mylėjęs pamesti.
Jušda, 541

Или:

O, kad taip išsiilgtų
Ugnis vandenėlio,
O tai ne aš, mergelė,
Tavęs bernužėlio.
Brugda, 5

Или еще лучше:

Veikiau skaityste
Girios lapelius,
Tik n'išardyste
Mudviejų meilužėlę.

Veikiau išsemste
Jūrių vandenėlį,
Tik n'išbandyste
Mudviejų būdužėlį.
Nesda, 369

Такого рода сравнение и будем называть параллелистическим, в отличие от собственного сравнения, где сравниваются предметы, качество и количество. Эти последние могут быть образованы самым разнообразным способом.

КОЛИЧЕСТВЕННОЕ СРАВНЕНИЕ

Для характеристики типических формул следует привести следующие примеры:

Ne tiek nuplaukė
Jūrelių žuvelių,
Kiek mano nugrimzdo
Graudžių ašarėlių.
Jušda, 961

Здесь явственное количественное сравнение, имеющее в виду число. Но такое количественное сравнение может иметь и качественный характер, как например:

Ne tiek aš rinkau, kiek graudžiai verkiau
Prie juodos žematės prisilenkdama.
Geida, 7

Здесь от количественного сохранилось только „tiek–kiek", суть же – в характеристике действия.

КОЛИЧЕСТВЕННОЕ СРАВНЕНИЕ

Формула для качественного сравнения самая простая. Например:

Išėjo mergelė,
Balta kaip gulbelė,
O tos mergos motinėlė,
Balta kaip sniegelis.
Nesda, 393

Сравнивается белизна предметов. Или:

Prisėdo bernelis
Prie mano šalelės,
Tas *smagesnis* už švino kulkelę.
Prisėdo motušė
Prie mano šalelės,
Ta *lengvesnė* už povo plunksnelę.
Nesda, 267

Сравнивается ловкость и легкость предметов.

«ПРЕДМЕТНОЕ» СРАВНЕНИЕ

Такая же простая формула и «предметного» сравнения.

Plaukai kaip karklai,
Lūpos kaip dambros,
Liemenužis kaip lankas.
Jušda, 236

Хотя и здесь в конце концов имеется в виду качество предметов, нельзя же сравнивать предметы вне их качества или количества – цвета, формы, объема, числа и других подобных признаков, но в последнем случае форма сравнения иная, чем в двух предыдущих случаях. Там ясно высказывалось качество, а здесь оно только подразумевается. „Mergelė, balta kaip lelijėlė" – содержание понятия строго ограниченное, оно исчерпывается белизной. „Plaukai kaip karklai" – содержание неограниченное. Может в этом сравнении подразумеваться и жесткость волос, и их неряшество, и их величина, и т.д. Формально имеем дело с двумя разными приемами сравнения. Если название для последнего – «предметное» – и не является удачным, то, во всяком случае, надо выдумать более подходящее в отличие от первого типа.

ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ

Для выражения временных отношений, литовская народная поэзия знает следующую типическую формулу:

Dar gaidžiai negiedojo,
Kaip mamužė kėlės,
Svyruodama, linguodama
Smūtna vaikštinėjo.
Nesda, 205

Этим исчерпываются основные формулы сравнений. Далее могут быть только различные комбинации этих основных типов, но там мы опять наталкиваемся на остатки распавшегося или распадающегося параллелизма. Вот, хотя бы, популярная плясовая песня.

Sėjau rūtą, sėjau mėtą, Sėjau lelijėlę, Sėjau savo jaunas dienas Kaip žalią rūtelę.	Dygo rūta, dygo mėta, Dygo lelijėlė, Dygo mano jaunos dienos Kaip žalia rūtelė. *И* т.д. (Из моих воспом.)

Здесь сначала идет образцовый формальный параллелизм, держащийся на глаголе „sėjau, dygo", который ничуть не выражает аналогии действия. Явный признак разложения параллелизма. К остатку разложения уже естественным образом пришло сравнение, тоже мало помогающее определению и выявлению предмета.

Как образец дальнейшего разложения этого поэтического средства, можно привести следующий пример:

O ant žolelės
Ryto raselė
Žyd kaip aukselis,
Kaip sidabrėlis.
Jusvo, 802

Параллелизм, разложившийся до сравнения, сравнение же удвоено в ущерб наглядности.

МОТИВЫ СРАВНЕНИЙ

Мотивы сравнения литовской народной поэзии прекрасно сведены Dr. R. van der Meulen Rz.[211] Народный поэт, естественно, для сравнений может пользоваться только предметами и их качествами, как они его сознанию представляются, окружающего мира; мира, который простилается от малой былинки до звезд полночных, от девственных грез до полноты летнего солнца, от смиренного девичьего садика, до лесов и морей, до спелыми хлебами белеющих полей и синих далей. Чуткий поэтический глаз во всем разнообразии вещей и явлений не затруднится сыскать символы единства во вселенной в час полноты, как выражается Юргис Балтрушайтис, меж ним и вселенною не стало раздельной черты. Он сравнит свою милую красну девицу и с белой лилией, нежно по воде шевелящейся, и белым лебедем,

пышной гордостью выступающим, и зеленой рутой, тихо в тени садика приютившейся, и серой кукушкой, скорбно на ветке березы плачущей, и рябой уткой, одиноко в забытом озере кличущей, и пестрой рыбкой, уходящей в глуб[ину] волн, и ясной звездочкой, ласково в небе сияющей, и светлым солнышком, греющим нежно и ласкающим, и белой липой, пахнущей медом и летним благовоньем, и плачущей ивой, грустно развесившей кудри над мирной рекой, и маленькой, заботливой пчелой, и зеленой елкой, заунывно шумящей ветвями от осеннего ветра, и тысячи других сравнений подберет: и везде сыщет подобие, определит характерные черты, выделит красоту! Так было от начала времен у всех народов, так будет, пока человеческое сердце радостью жизни бьется! Литовского народного певца, лирика по преимуществу, занимает личная жизнь, человеческие переживания. Как и во всякой лирике, описание явления природы – только средство для выражения того или другого настроения, так и в литовской народной поэзии встречается описание этих явлений не потому, чтоб они были бы для поэта самоцель, достойная того, чтобы его описать; а только потому, что оно так или иначе связано с человеческой жизнью, является ее выражением.

АППОЗИЦИЯ

Во всем несметном числе сравнений есть излюбленные, избалованные, которые наиболее часто повторяются. Отсюда еще один шаг вперед народного сознания, и мы переходим к новым поэтическим формулам. Выпадает связь сравнения и получается аппозиция.

Aš palikau *motynėlę,*
Kaip ant dangaus *saulužėlę,*
Kaip ant dangaus *saulužėlę.*
– – – – – – – – – – – – – – – –

Aš palikau *brolužėlį,*
Kaip ant dangaus *sietynėlį,*
Kaip ant dangaus *sietynėlį.*
– – – – – – – – – – – – – – – –

Aš palikau *tėvužėlį,*
Kaip ant dangaus *mėnesėlį,*
Kaip ant dangaus *mėnesėlį.*
– – – – – – – – – – – – – – – –

Aš palikau *sesužėlę,*
Kaip ant dangaus *žvaigždužėlę,*
Kaip ant dangaus *žvaigždužėlę.*

Jušda, 1151

Здесь мы имеем сравнение „motynėlė kaip saulužėlė", „tėvužėlis kaip mėnesėlis", „brolužėlis kaip sietynėlis", „sesužėlė kaip žvaigždužėlė".

Далее мы имеем песню:

- - - - - - - - - -

Išvandravojo
Visą pulkelį,
Niekur nerandu
Sau tėvutėlio.

Nakties mėnutis –
Tai *tėvutėlis,*
Šviesi saulelė –
Tai *motynėlė.*

Aukštas kryželis –
Tai *brolužėlis,*
Aušros žvaigždelė –
Tai *sesutėlė.*

Geida, 12

В следующей песне мы имеем переходную ступень:

Ažuolo kryželis –
Tai mano tėvelis,
Juoda žemelė –
Mano motynėlė,
Grabo lentelė –
Mano sesutėlė.

Nesda, 274

Сравнительная частичка „kaip" или сопоставительная „tai" выпала совсем, и получилось:

Saulė motušė,
Saulė motušė
Kraitelį krovė.

Mėnuo tėvužis,
Mėnuo tėvužis
Dalelę skyrė.

Žvaigždė sesutė,
Žvaigždė sesutė
Suole sėdėjo.

Sietyns brolelis,
Sietyns brolelis
Lauku lydėjo.

Jušda, 1252

Пусть Dr. Reuz van der Meulen верит, что семья выше процитированной песни сохранила остатки древних анимистических верований и не сомневается в устойчивости теории мифологического объяснения песен! Это нам нисколько не мешает в данном случае видеть хронологический момент развития

литовского народного стиля: от параллелизма через сравнение к аппозиции. Здесь, конечно, самая простая форма аппозиции. В литовском народном творчестве, хотя она встречается довольно часто, но большого разнообразия не достигает. Далеко не сравнить с параллелизмами и сравнениями. Если или объект, или аппозиция, или оба члена формулы сопровождаются определительными словами, то это еще не говорит за них роскошь. Если встречается „mergytė, baltoji gulbelė" или „mano bernužėli, baltas dobilėli", или „močiute širdele" и тому подобно – то это только капля в море. Быть может, такое скудное развитие аппозиции в литовской поэзии, такими пышно величественными цветами расцветшей в русской, следовало бы объяснить природой литовского языка, соответственно которое определяющее слово ставится впереди определяемого, а с другой стороны – лирическим характером литовской поэзии. Как бы там ни было, на пути развития народной стилистики в первый ряд пловцов выступает эпитет, замыкая долгие этапы развития и лелея новые предпосылки.

ЭПИТЕТ

Эпитет сам по себе – качественный признак предмета, прибавляемый к названию его для большей образности. „Wie oft mag das Volkslied seinen Helden einen König nennen, von Könniginnen und Königskindern singen, während die Helden des wirklichen Vorganges gewöhnliche, ungekrönte Sterbliche waren! Das Volk liebt es, seine Phantasie an Fürstenhöfen spazieren zu führen. Es hat die naive Freude des Kindes an allem, was glänzt", – восклицает Heinrich Morf, силясь объяснить любовь народной поэзии к красочности[212]. Как будто оправдывая его мысль, проф. А.А. Потебня замечает: «На всех ступенях развития потребность счастья, блеска, могущества требует удовлетворения, хоть в мечте. Тем более способно на время утолить эту жажду нечто столь объективное, как песня... Чем дальше в старину, тем обычнее и крепче вера в

способность слова одним лишь появлением произвести то, что им обозначено»[213].

Вероятно, доля истины и кроется в этом простом объяснении, что народ во всех временах и пространствах так любит снабжать своих воспеваемых объектов украшающими эпитетами, которые отличаются блеском, пышностью, солнечностью, объемлющими народное представление о добре, красоте, истине, справедливости и их антитезе.

ВИДЫ ЭПИТЕТА

Эпитет, как одностороннее определение предмета, надо различать двух родов. Во-первых, когда он подновляет нарицательное значение слова, а во-вторых, когда усиливает, подчеркивает какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета. Первый род – это эпитеты тавтологические, ибо «и прилагательное, и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска, причем в их сопоставлении могло и не выражаться сознание их древнего содержательного тождества»[214]. Второй род – это эпитеты пояснительные: «в основе какой-нибудь один признак, либо 1) считающийся существенным в предмете, либо 2) характеризующий его по отношению к практической цели и идеальному совершенству»[215].

Например, излюбленные литовские эпитеты *jaunoji mergelė, jaunasis bernelis, senoji močiutė, raudona saulužė, geltonas aukselis, žalioji rūtelė* и т.д. Здесь ничто иное, как тавтология. Если говорится *bernelis, mergelė,* само собой разумеется, что они молодые[216]. Если говорится *rūtelė,* то она иного цвета не бывает, она может быть только увянувшая или нет. Если рута увяла, то народная поэзия о ее цвете уже более не распространяется. Но вот *raudona saulužė, geltonas aukselis* – здесь уже может быть истолков[ано] и так, и иначе. Если принять в этом случае *raudona, geltonas* или в выражениях *baltoji gulbelė, baltoji,* как выражение существенного признака, то все-таки надо подчеркнуть, что такая существенность относительна. Такого рода

эпитеты служат как бы переходной ступенью от тавтологических эпитетов к пояснительным.

Несколько десятков лет тому назад J. Basanavičius уже обратил внимание на золотистость и серебристость литовских песен[217], то есть на обилие эпитетов, выделяющих свойства этих металлов. *Aukso padkavatės, sidabro našteliai, deimanto langeliai, sidabro kardeliai, aukso kilpinėlė, sidabro lenciūgėliai* и т.д. То же встречаем и в русских, и в сербских и других народов песнях. Быть может, такие эпитеты действительно указывают на желаемый идеал. Другие эпитеты носят чистоэтнический характер. Например, цвет волос гомеровских героев – белокурый, в средневековой поэзии запада – золотистый, в русской – русый, в литовской же поэзии – *geltonos kaselės*. Желтый цвет волос для певца дайн – идеальный цвет.

ПОСТОЯННЫЕ ЭПИТЕТЫ

Исследователь каждого народного творчества непременно наталкивается на так называемые «постоянные» эпитеты, которые, несомненно, более позднего происхождения. «Эпитет, по существу, так же односторонен, как и слово, явившееся показателем предмета, обобщив одно какое-нибудь вызванное им впечатление как существенное, но не исключающее другие подобные определения»[218]. И в литовской народной поэзии еще можно найти разные эпитеты, сопровождающие один и тот же предмет. Например, для *motušė* встречаются эпитеты: *mylimoji, senoji, geroji, sengalvėlė, garbužėlė, užtarėjėlė, linguonėlė, augintojėlė* и т.д. Однако из них наиболее излюбленный – senoji. Для других названий даже трудно было бы указать излюбленный эпитет. Поют и *šėmos smiltelės,* и *aukso smiltelės,* и *palšos smiltelės,* и т.д. Правдиво замечает Веселовский, что «иные эпитеты понравились по той же причине, по которой вошла в ход и перепевы та или другая песня, а с нею и ее образы, и словарь»[219]. Таким образом, укоренившиеся эпитеты как бы окаменели, застыли. Певец перестал разбираться в его точном

назначении и стал его употреблять где и как попало. Например, излюбленные эпитеты *žalias* и *baltas*. Если говорят *žalia rūtelė, žalia lankelė, žalias šienelis, žalias kaspinėlis, žalia pušelė* и т.д. – логический ход мысли само собой понятен. То же самое и в более сложных и метафорических эпитетах: *žali maureliai, žalio vario (žalvaris – Messing) varteliai, žalio rašto žiurstelis* и т.п. Затем очень часто встречается в песнях *žalias vynas*. Тут очевидная путаница. И признак *žalias* перенесен на вино не от виноградной лозы, которая, в действительности зеленая, но о которой литовский певец понятия не имеет и в песнях никогда не упоминает, а, вероятно, от *žalias linas*, благодаря созвучию linas–vynas". Если все-таки *žalias vynas* – конкретный образ, то этого нельзя сказать о *žalias stalužis, žalios pavartėlės*. Здесь эпитет не только не уясняет понятия, а, напротив, его путает. Что касается эпитета *baltas*, то для успокоения души согласимся с А.А. Потебня, что *baltas* имеет значение добрый. „*Baltas* значит добрый и пр., потому что оно значит *белый*"[220]. Пусть так. В литовском и славянском мире это, пожалуй, самый избитый эпитет. *Balta gulbelė, balta seselė, balta drobelė, balta motušėlė, balta aušrelė, baltas brolelis, balta obelėlė, balta gulbelė* и т.д. без числа. Все это внутренне оправдывается. Оправдаем эпитет *baltas* и в следующем выражении: „Ten nugrindo didžius *tiltus baltųjų brolelių*" (Nesda, 23), но вот:

Aš viens sūnelis pas tėvelį,
Kaip darže *baltas diemedėlis*
Jušda, 829

Как приписать *diemedėlis* (*Gottesbaum*) белизну, когда вся его нежная красота, все его символическое значение заключается в его зелености?! Тут опять *baltas*, как говорят, забрался в чужой огород. Таким образом, «постоянный эпитет» – явление более позднее в сравнении с тавтологическим эпитетом или первоначальной формой пояснительного. Развитие эпитета в литовской народной поэзии на его постоянстве не остано-

вилось. Нет надобности распростаняться о эпитетах такого рода, как „*suvertiniai* langužėliai", „*pakazackasis* žirgas", „*patureckasis* balnas", „*muštinis* doleružis", „*kaltinis* pinigužis", которые, благодаря своему производственному значению, выходят за пределами поэзии и противоречат вообще характеру литовской народной поэзии.

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ И СЛОЖНЫЙ ЭПИТЕТ

Трудно установить хронологическое первенство «постоянного» и метафорического эпитета, но, несомнено, что и эпитет-метафора есть завершение некоторого творческого процесса.

„Geltonos kasos, *skaistus veidelis,* liemenužis patogus" (Nesda, 215) говорится о девушке в одной песне. Здесь „skaistus" – обыкновенный пояснительный эпитет.

„Abu mudu broliai, abu mudu tokiu, abu mudu *bėrus žirgus,* abu *skaistveidėlius*" (Nesda, 293). Любовь молодца к коню так велика, что он не только его голову сравнивает с лицом, но даже приписывает ему черты девичьей красоты! Или: „*Juods vainikėlis,* gelsvos kaselės, žalio rašto žiurstelis" (Nesda, 106). Веночек, конечно, сплетенный из руты зеленой; она так зелена, как сочная, так заботливо взлелеяна, что от пышности черным цветом отливается. Целый ряд перенесений, пока дойдено до „*juods* vainikėlis". То же самое *graudžiančios girelės, žalieji tinkleliai, aukso kvietkelė, vargų dienelė, rūtų kaselė, šventas vakarėlis, mįslingoji širdužė* и т. подобн. Они могли образоваться только путем целого ряда перенесений и отвлечений.

Как и у других народов, так и литовская народная поэтика часто сопровождает воспеваемый эпитет не одним, а несколькими эпитетами, например: „susišniūruočiau, kad *graži laiba* būčiau", „bernužėlis, *baltas gražus* dobilėlis", „*jūrių marių* žuvelės" и т.п. Накоплением эпитетов при одном названии предмета литовское народное творчество похвастаться не может. Оно

значительно беднее русского, германского, старофранцузкого творчества.

Несколько более развитые сложные эпитеты, сокращенные из определений и сравнений, и описательные, если только можно так выразиться. Например: „Žvejų mergatė *pajuodakatė*", „skaistveidėlė mergelė", „margaplunksnė gegutėlė", „storalūpiai, retadančiai svotai", „ilgakaklis uzbonėlis", „trumpastogis kieliškėlis", „vivingrieji rašteliai", „striukabukaburnis svainiukas" и т.п. Сложные эпитеты – явление позднейших времен, когда народный певец пел уже не «как птица», когда работало уже его сознание. Такой же давностью отличаются и описательные, включающие много метафорического материала.

Po mano vartais	Po tavo vartais
Upužė teka	Tek *šaltinatis*
Saldžiojo rynčvynelio.	*Graudžiųjų ašarėlių.*
	Nesda, 150

В дальнейшем развитии эпитета надо отметить момент, когда он прямо заступил место нарицательного, и мы получаем формулу синекдохи – *pars pro toto.*

Kaklelis gerti nori,
Dantys į kaulą sudžiūvo.
Nesda, 222

Наконец, я склонен был бы утверждать, что литовской народной поэзии несвойствен эпитет, которого Веселовский называет синкретическим, определяя их: «эпитеты, которые отвечают слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями»[221]. Быть может, более чуткий и внимательный исследователь, обладающий более богатым и разнообразным материалом по части эпитета из творчества других народов, сумел бы усмотреть эту черту и в литовском народном творчестве. Мне же кажется, если оглянуться на количество и качество эпитетов в литовских песнях, то венец первенства надо

отдать простым пояснительным эпитетам и пояснительным, переходящим в метафору. Слишком простая система восприятия в литовском народном сознании, слишком непосредственное – до наивности чувство, чтобы дойти такой утрированной формулы. Параллелизм, сравнение, эпитет – и их родные сестры – метафора, олицетворение, гипербола – доля примитивного человека, верные спутники его грез и помышлений.

VII. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ

Baltam grabe begulėsi,
Žemės žiedu bežydėsi.
Jušda, 199

МЕТАФОРА

«Кому венец: богине ль красоты, иль в зеркале ее отображенью», – когда то лукаво мудрствовал Фет. Кому венец первенства в народном творчестве: параллелизму или метафоре – тяжелая задача современному Парису. Если метафора уступает параллелизму в древности, если она часто является его кровной дочерью или неразлучной спутницей, если она далека от его простоты, доходящей до строгости, от его старческой равномерности и сдержанности, то она нежнее и мягче, капризнее и порывистее, сочнее и душистее, точно молодая красна девица, впервые наслаждающаяся расцветом мая.

Метафора, несомненно, дитя более позднего происхождения, когда народное сознание ясно различало разноту и тождество вещей и впечатлений, когда уже некоторым образом были установившиеся известные традиции в народном творчестве: она является продуктом сопоставлений, сравнений, отвлечений, перенесений... Это отчасти мы видели и в эпитете-метафоре.

Pas mus kalneliai
Aloviniai,
O akmenėliai
Sidabriniai;
O akmenėliai
Sidabriniai,
Teka upelė
Žalio vyno;

Teka upelė
Žalio vyno,
Iš kraštų teiso
Žali šilkai;
Iš kraštų teiso
Žali šilkai,
Iš viduries vercias
Balci perlai...
Šimda, I

Этот дивный отрывок интересен и в чисто техническом отношении. В первых двух строфах объект сопровождается сочными метафорическими эпитетами (*žalio vyno upė!*), а в двух других – чистая метафора *Iš kraštų teiso žali šilkai* – травы или плакучие, кудрявые ивы, похожие на зеленый шелк; *Iš viduries vercias balci perlai* – белые песчинки или камешки, или воздушные водяные струи, похожие на белые перлы. Явные следы сравнения: сравниваемый объект выпал, его место заступил сравнивающий. Точность выражения пострадала, взошла как знак, красочная живопись: такая уж доля метафоры.

Tu, mergyte mano,
Tu, jaunoji mano,
Pažadėjai iš *meilatės*
Marškinačius siūti.
Rheda, 74

Чуть-чуть не синкретический эпитет: *meilatės marškinačiai* – обрадовался бы Веселовский! Только *meilatės* употреблено не в эпитетном порядке: в дальнейшем может понравиться это сопоставление и начать самостоятельную жизнь, но здесь еще далеко до такого отвлечения, здесь только метафора, хотя гораздо сложнее, чем в первом примере, здесь продукт не только сравнения, но и отвлечения, и перенесения.

Baltam grabe begulėsi,
Žemės žiedu bežydėsi.
Jušda, 199

Двойная метафора: *žemės* žiedas – метафорический эпитет.

Покойник цветет цветком земли – да, пожалуй, это синкретическая метафора.

Neduok žirgačiui įsišaknyt (Rheda, 56), значит, не медли, не давай коню долго стоять, так как он прирастет к земле, или

Neduok stiklinei
Rankoj stovėti,
Pradės stiklinė
Rankoj žydėti.
Nesda, 479

Stiklinė žydi – метафора, полученная путем отвлечения и перенесения. И далее:

Neduok, brolyti,
Taurei žydėti,
Neduok taurelei
Žaliai lapioti!
Rheda, 80

Метафора *taurei žydėti* не только не вскрывается – значит, она уже ходячий символ, – а напротив, разбавляется водицей *žaliai lapioti,* что рассеивает ему впечатления, путает образ и указывает, что этой конструкции должна была предшествовать другая, более ясная и яркая.

Kalbėsiva kalbatę,
Dūmosiva dūmatę,
Kur srovė pilniausia,
Kur meilė meiliausia.
Nesda, 146

Явные следы параллелизма: и в конструкции, и в сопоставлении. Но это не параллелизм – о сопоставляющем *действии* и помину нет, и образ – слишком метафорический.

Jūrės maružėlės,
Žalios giružėlės,
N'išbandytos naktelės.
Jušda, 266

Следы параллелизма мутнее. Тут, вероятно, был отрицательный параллелизм по форме, утвердительный по смыслу, и

многочленный. При первых двух членах отрицание и действие изчезло, а действие при третьем члене приобрело метафорическую форму.

Aušta aušrelė
Į rūtų daržą,
Teka saulelė
Į lelijėlę.
Jušda, 188

Тут, очевидно, имеем дело с многочленным параллелизмом, в котором выпал образ из человеческой жизни, о оставшиеся члены еще более «ометафорились».

ВИДЫ МЕТАФОРЫ

Труднее классифицировать метафору по её внутренним качествам. Тут она чисто описательная, даже повествовательная, тут она переходит в гиперболу и олицетворение, тут она опять возвращается к смиренной простоте и непосредственности, а тут переваливает и в аллегорию.

Kai jis jojo per laukytį,
Laukužis mirgėjo,
Kai užmynė akmenėlį,
Ugnužė žėrėjo.
Rheda, 64

Или:

O tik išdygo
Žalia rūtelė
Aukselio viršūnėle.
Jušda, 999

Скромная описательная метафора.

Tas *vainikėlis*
Žalių rūtelių –
Jis *nugulėjo*
Mano *galvelę.*
Jušda, 857

Метафора тут переходит в аллегорию, и очень удачную: очень много сказано!

Garbės mamuže mano,
Rasužę pasiklosiu,
Migluže užsiklosiu.
Rheda, 52

Или:

Peludėj gimiau,
Šalinėj augau,
Už vėjo nutekėjau.
Jušda, 838a

Или

Būč atsilenkus
Saulelės lanksmu,
Aušrelės pazarėle.
Jušda, 931

Типическая повествовательная метафора. И тут она не прочь удариться в аллегорию.

Svirno durys netašytos,
Ir langeliai nuo lentelių.
Durys nešė obuolėlius
Ir langeliai riešutėlius
Leskiv, 7

Смысл этих слов откроется, если вспомнить, что так отвечает молодая жена на упреки мужа, бранившегося, что она долго спит, и нашедшего у ней яблоки и орехи... Поистине для такой грубой драмы более нужную форму трудно придумать!

Отсюда до гиперболического мотива – один миг.

Iš ko sulinko
Aukštasis kalnelis?
Tai mano sądūsėliai.
Iš ko patvino
Šis ežeratis?
Tai mano ašarėlės.
Nesda, 274

ГИПЕРБОЛА

Метафора, переходящая в пределы гиперболы. Гипербола пользуется плохой славой: идет молва, что она умерла, что она наводит тоску и дурные сны, что она отравляет поэтическую свежесть стиха. Не станем спорить: быть может, [но] в индивидуальном, так сказать, культурном творчестве, она действительно не без греха в этом отношении, но пока она пребывает в материнском чреве народной поэзии, где нет злорадных искусителей, она свежа и чиста, как цветок яблони.

Numyniau takelį
Ją belankydamas,
Išsėmiau upužę
Tik bežangstydamas.
Rheda, 15

Как тут упрекнуть в грехе по части старости и дряхлости! Или:

Ir nustovėjom kalne duobatę,
Ir pakilnėjom uosies tvoratę;
Ir pakilnėjom uosies tvoratę –
Nėra kai nėra muma brolačio.
– – – – – – – – – – – – – – – – – –
Devynias upes plaukte perplaukiau,
O šią dešimtą nerte pernėriau.
Rheda, 37

Метафорическая гипербола не нуждается в оправдании. Интересно следующее метафорическое построение:

Kaip ant lauko raselė,
Kaip ant manęs miglelė,
Toks bernužio būdelis, –
Nesda, 45

отвечает конь девице, спросившей о характере наездника. Символ на символе, параллелизм, разложившийся на сравнение, сравнение, разросшееся до формы параллелизма, и в результате – метафора расплывчатого содержания.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

Каждому народному творчеству свойствены олицетворения. Если при развитии параллелистической поэтической формулы усмотре[но] сопоставление действия, то и в этом сопоставлении можно усмотреть начало олицетворения. Относительно того, что старше – параллелизм или олицетворение, можно только предполагать. Я склонился бы к тем, которые полагают, что олицетворение несколько моложе, что оно относится к тому моменту развития сознания, когда человек почувствовал разноту вещей и явлений и стал колонизировать леса и горы, моря и горы, дымные хижины и знойные поля богами, духами, ведьмами и им подобными эмигрантами человеческого сознания. Спорить о хронологии – привилегия историков. Нас же интересует только, что в литовских народных песнях олицетворение занимает почетное место, и, подобно гиперболе, не погрешно в делах, за которые ее гонят из художественной литературы. В народной поэзии оно исполняет другие обязанности и пользуется другими правами. Эллины, древние германы, норманны, фины, населившие все закоулки природы небожителями и адскими грабителями, при помощи обобщения олицетворений, создали дивные, несравненные образы, которых веками неисчерпать. Литовское народное творчество до обобщения олицетворений не дошло. Правда, почтенный Kolberg бросает мысль, что литовские мифологические песни являются фрагментами большого эпоса[222], но доказывать ее и не думает: воля ему верить, воля – усомниться[223].

Олицетворения в литовской народной поэзии, несмотря на их несметное количество, по своей конструкции очень примитивны. Дерево возьмет да заговорит, камень заплачет, Перкунас в лютой ярости загремит, солнышко, как нежная мать, теплыми лучами приласкает, ветер, как родной бездольный брат, навестит, расскажет весть о милой, серая земля земной мудрости научит. И так далее. Если бы поэты всех времен и народов подобными приемами не пользовались, поэты, которые

часто равно ни во что не верят, то, пожалуй, можно было бы согласиться с Dr. Reuz van der Meulen, что в олицетворениях живет остатки древних анимистических верований. Но индивидуальная поэзия – хороший урок.

Зачем обвинять народного певца в слабости к анимизму, если он поет:

Atpūsk, vėjeli,
Svirno dureles.
Jušda, 713

В то же самое время, когда Бальмонт поет:

Гордый Юргис, ты похитил
Ветер, ветер у меня!

Или еще лучше:

О, неверный! Ветер! Ветер!
Ты не помнишь ничего!
Дай и мне забвенья, ветер!
Дай стремленья твоего!

И его никто за это не обвиняет в язычестве! Тут не упрек или хвала литовской народной поэзии, а только довод, что благоразумнее было бы в ее олицетворениях усмотреть *поэтический метод*. Например, девушка, потерявшая веночек, входит в садик:

O kai pravėriau
Naujas daržo dureles,
Visos rūtelės
Kaip viena drebėjo.

Kur mudu stovėjova,
Ten žemelė drebėjo,
Kur mudu vaikščiodavova,
Ten žolelė neželė.
Jušda, 943

Олицетворение дивное, чудное, но и не больше. Форма уже не такая примитивная, что указывает на существовавшую традицию, лексикон образов. Или еще:

Aš paprašyčiau
Jaunų bernelių,
Kad sumindžiotų
Mano vargelį.

Kad sumindžiotų
Mano vargelį,
Kad sukapotų
Šviesiais kardeliais.

Mindžiot mindžiojo,
Kardais kapojo,
Mano vargelis
Nieko nebojo.

Lapais lapojo,
Šakoms šakojo,
Mano vargelis
Nieko nebojo.

Jušda, 216

Если Балтрушайтис мог у Бальмонта ветер похитить, то народный певец может саблей горе рубить. Метафорическое построение олицетворяющего типа. Думается, излишне было бы тут приводить примеры «разговоров» между молодцем и конем, девицей и цветами, сиротой и землей и т.д.

Среди олицетворяемых предметов надо отличать активные и пассивные.

ВИДЫ ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ

Пассивные – это те, которые не ведут самостоятельной жизни, которые выступают на поле деятельности в случае надобности, по произволу певца, для подчеркивания или оценивания того или другого настроения.

O mums begirdant
Bėruosius žirgelius
Panėrė lydekėlė.

– O, tu, lydekėle,
Margoji žuvele,
Parodyk mums kelelį.

– O, kad aš galėčiau,
Su jumis kalbėčiau,
Parodyčiau kelelį.

O kai prijosit
Uošvelės dvarelį,
Sustokit prie vartelių... и т.д.

Jusvo, 260

Ехали молодцы свататься, нырнула щука, и затеяли разговор. Поехали молодцы далее – песня продолжается, о щуке и помину нет. Не будь в обиду сказано, олицетворение коня, несмотря на всю его инициативу и на старания, тоже пассивной природы. Он самостоятельно не действует, всегда старается для других, а главное – важнейшее орудие для выражения мысли певца. Пассивное олицетворение – лирический метод. Таких олицетворений в литовском народном творчестве – подавляющее большинство.

Po kleveliu šaltinatis,
Čystas vandenatis,
Kur ateit Saulės Dukrytės
Anksti burną praustis.
    Prie klevelio šaltinačio
    Ėjau burną praustis,
    Man beprausiant baltą burną
    Nuploviau žiedatį.

O ir atėjo Dievo Sūnyčiai
Su šilkų tinkleliais,
Ir žvejavo mano žiedatį
Iš vandens gilumės.
    O ir atjojo jauns bernytis
    Ant bėro žirgačio,
    O tas bėrasis žirgatis
    Aukso padkavatėms. И т.д.

Rheda, 48

„Saulės dukrytės", „Dievo sūnyčiai" – внутренне с песней ничем не связаны, точно ночной заблудившийся отзвук дальней песни. „Saulės Dukrytės", „Dievo Sūnyčiai" – нечто обобщающее, предполагающее существование ряда объектов и традиций. Или вот знаменитая песня:

Mėnuo Saulužę vedė
Pirmą pavasarėlį.
Saulužė anksti kėlės,
Mėnužis atsiskyrė.
Mėnuo viens vaikštinėjo,
Aušrinę pamylėjo.

Perkūns, didei supykęs,
Jį kardu perdalijo.
– Ko saulužės atsiskyrei?
Aušrinę pamylėjai!
Viens naktį vaikštinėjai!

Rheda, 27

Олицетворенные существа действуют сами по себе, на свой страх и риск. Стиль строго эпический. Таких олицетворений, вполне выдержанных, немного. Гораздо чаще встречаются заблудившиеся отрывки, как в предыдущем отрывке. Корни – безусловно в глубокой древности. Есть активные олицетворения и более нового типа, как например:

Atvažiavo meška,
Su alučio bačka,
O vilkeliui nabagėliui –
Svodbelą pakelti.
    Ežys į piršlius,
    Lapė į svečius,
    O kiškelis nabagėlis –
    Tur jis važnyčioti.

Šeškas alų darė
Žvirblis misą maišė,
Gegužėlė nabagėlė
Apynių parnešė.
    Jaut's malkas kapoj,
    Šuo puodus mazgoj,
    Katinėlis nabagėlis
    Mėselės medžioj... и т.д.

Rheda, 20

Здесь активное олицетворение служит легкому юмору. Если сопоставить две последние цитированные песни с другими, во-

первых бросается в глаза их эпический характер. Но сколько «деятелей» должен был литовский певец мобилизовать, чтобы выдержать эпический характер. Об эпитетах и других прикрасах и помину нет! Как скуп он на слова! Литовский народный певец не может эпически описывать и рассказывать. Как только начнет немножко темп мобилизации «деятелей» ослаблять, а о мобилизованных – распространяться, сейчас впадает в лирику. Например:

Aušrinė svodbą kėlė,
Perkūns pro vartus įjojo,
Ąžuolą žalią parmušė.

Saulės dukrytė verkiant
Surinko tris metelius,
Pavytusius lapelius.

Ąžuolo kraujs varvėdams
Apšlakstė mano drabužius,
Apšlakstė vainikėlį.

O kur, mamyte mano,
Drabužius išmazgosiu?
Kur kraują plausiu?

Dukryte mano jaunoji,
Eik pas ta ežeratį,
Kur tek devynios upatės. и т.д.
Rheda, 62

Песня всеми исследователями признана, несомненно, наиболее старинной. Начата в эпическом стиле. Как только начались метафоры – сразу все сошло на лирику. Это объяснять случайностью не было бы дальневидно. При таком духовном предрасположении народа к лирике, да будет позволено усомниться в правильности предположения, высказанного Kolberg'ом.

Для пополнения характеристики метафорических построений, надо упомянуть еще метафорическое отрицание, так широко распространенное в немецкой поэзии.

O kada sugrįšim
Iš vengrųjų žemės? –

спрашивается в песне. Вместо того, чтобы ответить «никогда», отвечается:

Kad išdygs kolačiai,
Žels ir akmenačiai,
Ant jūrių medačiai.
Rheda, 11

Или вместо «никогда» еще говорят:

Aš tave parvesiu
Kitą rudenėlį,
Kai žydės, kai žibės
Balti akmenėliai.
Kad suklės gluosnely
Raudonos uogelės... и т.д.
Nesda, 149

Есть одна семья песен, правда, не многочисленная, но зато метафорическая, не только по поэтическим средствам, но и по замыслу.

Ei, tetuž, ttetuž
Tetuži mano,
Tai dailią, tai gražią
Mergytę gavau.
O kad ji verpė
Gelsvuosius linužėlius –
Be vindo,
Be špūlės,
Be prievarpstėlės.
Ei tetuž, tetuž, etc.
O kad ji audė
Man plonas drobužėles –
Be muštuvų,
Be nyčių,
Be šaudyklėlės
Ei, tetuž, tetuž, etc.
O kad ji man siuvo
Plonos drobės marškinėlius –
Be vaško,
Be siūlo,
Be adatužės.
Ei, tetuž, tetuž, etc.
O kad ji man skalbė
Tuos plonos drobės marškinužėlius –
Be šarmo,
Be muilo,
Be kultuvėlės.
Ei, tetuž, tetuž, etc.

O kad ji man džiovino
Tuos plonos drobės marškinužėlius –
Be saulės,
Be vėjo,
Be debesužių.
Ei, tetuž, tetuž, etc.
O kad aš dėvėjau
Tuos plonos drobės marškinužius –
Be kūno,
Be dūšios,
Be gyvastužės.
Ei, tetuž, tetuž, etc.

Leskiv, 26

Вскрыть эту метафору мне не удалось. По всей вероятности, тут говорится о тех „meilatės marškinačiai", о которых была выше речь, но немного смущает окончание песни: „Be kūno, be dūšios, be gyvastužės". Ибо трудно предположить, что это обозначало бы забытье в любовном экстазе.

А, быть может, молодец жалуется своему отцу, что она ему вообще никакой рубашки не соткала? Токого рода отрицания имелись.

VIII. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ

Leve Sunne kumm wedder
Mit diner goldnen Fedder,
Mit dinen goldnen Stralen
Vom Himmel herdalen.
Niederdeutsches Volkslied

ОПРАВДАНИЕ

Под искусственным термином «специфические формулы» здесь подразумевается и искусственно объединненое содержание, которого здесь коснемся мимоходом. Искусственно, потому что деминутивы, повторения, специально нюансированные глаголы, глаголы внутреннего содержания и иронические

формулы не имеют между собой той внутренней связи, которая присуща в метафорических построениях, в сравнении и эпитете, в параллелизме и им всем, вместе взятым.

ДЕМИНУТИВЫ

Что касается деминутивов, то эту формулу по праву можно считать гордостью народного творчества вообще. Славянское, германское народное творчество изобилует ими, как девичий садик цветами. Правда, чем дальше на север, она тем более редкий гость, как, например, в скандинавском народном творчестве, там же заменяются эпитеты, доходящие до сложной структуры. Хотя литовцы далеко не отличаются качествами южного народа, напротив, в своем характере имеют много свойств сурового севера, но волей судьбы деминутивы в его творчестве сохранились в неисчерпаемом изобилии. Его творчество, по сравнению с творчеством соседних славян и германцев, деминутивами несравненно богаче. Деминутивы придают народной лирике трудно постижимую нежность, художественную наивность, мягкость, доходящие порой до терпкого сентиментализма.

Литовский народный певец не стесняется от самых разнообразных частей речи образовывать самые причудливые деминутивы. Вряд ли было бы целесообразно после столько цитированных песен убивать время и терпение новыми примерами. Не говоря уже о существительных и прилагательных, деминутивы могут быть образованы даже от наречий и междометий. Поют: „eisim. broleliai, namo", где „*namo* – домой" – наречие; поют так же и *namolio,* что уже составляет своеобразный деминутив; наконец, поют и „Oi eičiau namo, namytužėlio" (Jušda, 724) или „eikim *namučio* pasibardamučiu" (Jušda, 1026), что составляет уже причудливую форму. Или поют припев-междометие *rylia, rylia,* поют так же *rylia, ryluži,* или *ai da, ai duži* и т.д. Деминутивы образовывают прибавлением соответствующих окончаний. Мать – motina; отсюда: mo-*tutė, -tužėlė, -tinytė, -tinėlė, -tušytė, -tinužėlė, -tužaitė, -čiutė, -čiutėlė, -*

tulytė, -tulytėlė и т.д. В деминутивной форме употребляется не только объект, определяемое, но и определяющее, будь оно выраженное существительным или прилагательным. *Motinėlė užtarėjėlė, seselė gėrėjėlė, jaunuolėlė seselė* и т.под. Такое сочетание часто имет и свое прилагательное: *bernužėlis, baltas dobilėlis, sesele, raiboji gegele,* и т.д. Не стесняется народный певец пустить подряд три деминутива и более.

Įjojo *bernelis tėvelio kiemelin,*
Pririšė *žirgelį*
Prie rūtų *darželio.*
Nieda, 1178

Из шести существительных – пять деминутив[ов].

СУДЬБА ДЕМИНУТИВА

Судьба деминутива похожа на судьбу эпитета: как и эпитет, он сделался постоянен, сжился с именами, стал употребляться там, где он логически не может быть оправдан, в иных случаях он получил даже переносное, противоположное значение. Например, общее место песен *jūrės marelės* или *jūrelės marelės,* или *žalioji girelė* понятно как выражение любви и ласки. От *vanduo* очень часто образовывается деминутив *vandenėlis,* также, как и *didis vandenėlis.* Между тем, как *didis vanduo* для литовского уха звучит вообще странно, *didis vandenėlis* обозначает большое скопление вод, море, океан. Или выражение: *aukštas kalnas, didis ežeras, aukštas kalnelis, didis ežerėlis* (логическое ударение на определяющем слове). Выражение, включающее уменьшительное имя, обозначает больший предмет, чем без уменьшительного. Путешествие смысла, поистине [?], похоже на поход аргонавтов!

Молодая жена жалуется:

Parsivedžiau *seną diedą,*
N'įmanau, kur dėti.
Pasistačiau gale jaujos –
Nė vilkas n'įkanda.

И вдруг заявляет:

Būk taip geras, vilkeli,
Pagauk mano *vyrelį*.
Jušda, 425

Воля этот последний деминутив понимать как ироническое выражение. Однако рациональнее здесь было бы видеть соответствующее явление, как и в немецкой песне, где молодая жена проклинает старого противного мужа:

Ei, ist es Tag, oder will es schier hertagen,
Oder will *die liebe lange Nacht*
Nimmermehr kein End nicht haben?
Цитир. по Веселовск.

Говорят же и литовцы: „*visą mielą naktelę* prasidošijo, mano kaseles tąsė". Значит, и нынешнее окаменяющееся состояние деминутива – продукт творческого периода, имеющий позади известные традиции.

ПОВТОРЕНИЕ

Почтенный Wackernell повторения, встречающиеся в немецкой народной песне, объясняет очень просто: „Ja ganze Verse werden wiederholt, um sie besonders eindringlich zu machen"[224]. Веселовский же повторения объясняет хорическим происхождением песни и даже устанавливает хронологию повторений, – как мы это выше видели. Кто прав? И тот, и другой – друг другу не противоречат, только Wackernell берет голые факты из настоящего и не хочет в них углубляться. Если он прав, то он отметил только продукт долгого традиционного народного творчества. Что касается повторений в литовском народном творчестве, то многие, многие из них объясняются не желанием подчеркнуть действие или подольше удержать впечатление, а хоревым происхождением. В первых главах уже была речь о литовских народных песнях.

Aviža maldele, aš tave pasėjau,
Tu, dobil penkialapi, dobilėl šešialapi.

Aviža maldele, aš tave akėjau,
Tu, dobil penkialapi, dobilėl šešialapi.
Nieda, 58

Песня, исполняемая хором во время работы. Повторяются целые стихи и слова. О желании подчеркнуть рельефность образа не может быть тут и речи. Или:

Apynėlis augo tėvelio pakluonėj.
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Eisme, sesiulyte, apynėlio rėkštų.
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Apynėlį rėškiau, kvartukėlin dėjau.
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Kvartukėlin dėjau, namolen parnešiau,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Namolen parnešiau, tėveliui padaviau,
Puko, puko, ratu, puko, ratilėli.
Tėveliui padaviau, tėvelis alutin... и т.д.
Nieda, 61

Тоже хоровая рабочая песенка. Этот прием повторений сохранился и в песнях, исполняемых в одиночку, например:

Šiam vėlam vakarėly
Balnojau juodbėrėlį,
Oi, liuli, liuli, liuli,
Balnojau juodbėrėlį.

Juodbėrėlį balnojau,
Pas panytėlę jojau,
Oi, liuli, liuli, liuli,
Pas panytėlę jojau.

Pas panytėlę jojau,
Kelelio nežinojau,
Oi, liuli, liuli, liuli,
*Kelelio nežinojau...*и т.д.
Из моих воспом.

Повторение при чередовании хора и запевалы:

1. Šaly kelelio
Du dobilėliu,
Du dobilėliu.

Šaly kelelio
Du dobilėliu, } строфа запевалы
Du dobilėliu.

2. Kas keleliu ėjo,
 Keleliu tekėjo?
 Du dobilėliu.

3. Sesė keliu ėjo,
 Keleliu tekėjo.
 Du dobilėliu... и т.д.
 Nieda, 253

Примитивная плясовая песенка с примитивными повторениями. Так называемые *šakotosios* – ветвистые литовские народные песни обильны повторениями.

I	II
Aš padainuosiu	Aš padainuosiu
Dainų dainelę,	Dainų dainelę,
Aš dainų bernužėlis,	Aš dainų merguželė.
Aš atdarysiu	Aš atdarysiu
Dainų skrynelę,	Dainų skrynelę,
Paleisiu į liustelį.	Paleisiu į liustelį.
Akmuo be kraujo,	Akmuo be kraujo,
Vanduo be sparnų,	Vanduo be sparnų,
Papartis be žiedelių.	Papartis be žiedelių.
Aš bernužėlis,	Aš merguželė,
Aš jauns bernelis,	Aš vargdienėlė
Be jaunos merguželės.	Be jauno bernužėlio.
Parduosiu žirgą	Parduosiu žiedą
Ir tymo balną,	Ir vainikėlį,
Samdysiu audėjėlę.	Samdysiu artojėlį.
Ir atsisakė	Ir atsisakė
Jauna mergaitė,	Jaunas bernelis,
Po svirną vaikščiodama:	Po svirną vaikščiodamas:
Neparduok žirgo,	Neparduok žiedo,
Nė tymo balno, –	Nė vainikėlio,
Aš būsiu audėjėlė.	Aš būsiu artojėlis.
	Nesda, 172

Антифонизм песни – несомненный. Но все повторения рассматривать как остатки древнего амебеизма или антифонизма не было бы осторожно.

Oi *aukšči, aukšči*
Girios medeliai,
Maži mano *brolaliai.*

Užaugs *brolaliai,*
Maži raiteliai,
Girelės kirtėjėliai.

Girelį kirto,
Girelį leido,
Pagirėmi pastatė.

Oi ir *įstatė,*
Išbudavojo
Ant keturių kampelių.

Oi, kur kampelis –
Sciklo langelis,
Gegulei kukuocie.

Kukau *rytelį*
Ir vakarėlį,
Iškukavo *sasulį.*

Sasulį veža,
Pasogų veda,
Sasula gailiai verkia.

Neverk, sasuła,
Neverk, jaunoji,
Mes dažnai atlankysim.

Žiemų važeliu,
Šyvu žirgeliu,
Pavasarį laiveliu.
Šimda XXX

Быть может, и в этих повторениях тоже можно угадать остатки колективного творчества или исполнения – мысль и образы развиваются, даже формально основываясь на предшествующих предпосылках, – но здесь повторения имеют самостоятельное значение: *„girelę girto, girelę leido"* или *„sesulę veža, pasogą veda"*, или *„oi aukšti, aukšti"* независимо от того, повторяется ли тоже самое слово или образ, окаймленный другими словами, повторение усиливает образ, делает его более впечатлительным, дальше задерживает на нем наше внимание. Прав и Веселовский, прав и Wackernell.

ГЛАГОЛЫ ВНУТРЕННЕГО СОДЕРЖАНИЯ (VERBA MIT INNEREM OBJEKTE)

В литовском народном творчестве, впрочем, как и в русском, обильно рассеяны глаголы внутреннего содержания, то есть такие глаголы, в которых содержится уже объект. *Dūmužę dūmoti, kalbatę kalbėti, miegelį miegoti, vargelį vargti, linguonėle linguoti, godeles godoti, marginėlį marginti, vakarėlį*

vakaruoti, laimužę lemti, vyžkit, vyžos, plyškit, plyšos (Jušda, 316), *sapną sapnuoti* и т.под. С другой стороны, так же обильно разбросаны глаголы, в так сказать *pleonastische Infinitiv* форме. То есть берется то, что у Kurschat'а называется II Infinitiv, и сопровождается глагольной формой в настоящем, прошедшем или будущем времени. Например, *lėkte lėkti, nerte nerti, barte bariau, šaute šausiu* и т.под. Как та, так и другая формула усиливает картинность выражения. Наряду с такими простыми выражениями, как:

Aš *keleivėlis*
Keliu keliavau,
Su lazduže vandravau.
Schleida, s. 43

Или:

Matyt – nematė,
Praste suprato –
Ant juodbėrio žirgelio.
Jusvo, 65

Или:

Jau *aušta aušrelė,*
Užteka saulelė.
Jusvo, 6

Или:

Devynias upes *plaukte perplaukiau,*
O šią dešimtą *nerte pernėriau.*
Rheda, 37

Народный певец строит и весьма сложные живописные выражения, как например:

Vainikas dainuote
Perdainuotas,
Nuometas dūsaute
Perdūsautas
Brugda, 18

В кратких четырех строчках – целая характеристика девичьей и замужней жизни, и в таком драматическом тоне! На эту глагольную формулу похожа еще одна особенность литовско-славянских языков: это так называемый *vergleichende In-*

strumental. Здесь тоже, наряду с обильными простыми выражениями, как *rože žydėti, sakalu lėkti, našlaitėle verkti,* строится и сложная, красочная формула, например:

Ar tai ne dienos
Jaunai nevedus,
Kad pas močiutę augau?
Valuže guliau,
Valuže kėliau,
Valuže darbus dirbau!
Lasda, 6

DIE BESTIMMT NÜANCIERTE VERBA

Под именем *die bestimmt nüancierte Verba* подразумеваю глаголы двух рядов. Во-первых, глаголы, которые обозначают не только действие или состояние, но и образ действия или состояния. Обыкновенный глагол, например, „идти – eiti", обозначает только процесс. Но такие глаголы, как: *bruškinti, gūžinti, klumpinti, slinkinti, rutuoti, šluominti, tysinti, vamplinti, žirglioti, dūlinti, gūžėti, atidumsoti, atjuoduoti, kėbžlinti, kleipinti, krapenti, krupinti, kiūtinti, kuodinti, liopinti, nyrinti, pėdinti, atplastėti* (по ветру), *atpletuoti* (против ветра), *atpliskuoti* (в белом платье), *atliumpėti* (по болоту), *atsapenti* (в пьяном виде), *šlubuoti* и т.д. Каждый из этих глаголов обозначает *идти*, но каждый из них и картинно представляет, как этот процесс происходит. Не трудно заметить, что некоторые из упомянутых глаголов образованы из междометия. Например: *guž guž – gūžinti; krap krap – krapenti; liop liop – liopinti; sap sap – sapenti; pliump pliump – pliumpėti.* Междометий в литовском языке – хоть отбавляй, и почти от каждого из них, в случае надобности, можно образовать глагол. Удачные образования входят в употребление, другие в момент рождения умирают. Глаголы, образованные от междометия, подразумеваю как второй класс глаголов, под названием *die bestimmt nüancierte Verba.* Такие глаголы в литовском народном творчестве играют не последнюю роль. Начать с того, что такие

междометия, символизирующие действие, могут заменить самый глагол:

O, sklydur, pludur
Du gaigaluku
Malūno ežerėly.
Ar tuodu buvo
Du gaigaluku? и т.д.
Nesda, 283

Sklydur – значит махать крыльями и ластиться по воде, *pludur* – плавать на поверхности, как травы плавают. О глаголе нет и речи, между тем, картинность от этого только выиграла[226]. Или еще картиннее[более образно?]:

Šipsu, vipsu laputaitė,
Šipsu, vipsu laputaitė
Su ilgąja uodegaite.
Jušda, 214

Или:

Vyžkit, vyžos, plyškit, plyšos,
Ir aš drauge šoksiu.
Jušda, 330

Такие глаголы придают песням много живости и живописности.

Bėga upė vinguodama,
Neš vainiką linguodama,
Ir nunešė, nulingavo...
Jušda, 485

Или:

Pati sėdi vežimėly,
Pats šalia *gūruoja.*
Jušda, 330

Или:

Aš išaudžiau, *išdūzginau,*
Plonas drobes susiriečiau.
Rheda, 1

Или:

Ant' atvažiuoja, ant' atliūluoja
Iš Varšuvos bernelis.
Jušda, 987

Или:

Ant kalno avižėlė
Žvylavo, žvylavo;
Avižos žirgelis
Ėdravo, ėdravo.
Nieda, 18

Такие глаголы заменяют целое придаточное предложение или, по крайней мере, ряд эпитетов. А вот еще пример:

Tėvas kančių pakylėjo,
Žents pro langą *išdundėjo.*
Tėvas šunis švilpino,
Žents per dvarą *dilbino.*
Šunes pėdas uostinėjo,
Žents per lauką *numarmėjo.*
Jušda, 824

ИРОНИЯ

Отрывок – полусерьезный, полушутка. Совершенно верно: в юморе, иронии эти глаголы имеют гораздо большее и значительное применение и составляют один из наиболее важных элементов литовского народного юмора. В первую очередь, конечно, идет широко известная песня, записанная Rhesa „Žilvytis".

Išėjo tetužis, *iškuprino,*
Pučkelė prie šono ten *dyrino,*
Įsteljęs betupint *pavilbino,*
Atlaužęs žvirblytį *nubildino.*
Parvežė brolyčiai, *pargirgždino,*
Įvilko nuo rogių, *įčiunčino.*
Nupešė dukrytės, *nudulkino,*
Iškepė mamužė, *iščirškino.*

Iškepė žvirblytį, *iščirškino,*
Įnešė sesytės, *įstyrijo,*
Įnešė žvirblytį, *įstyrijo,*
Pastatė ant stalo, *parėplino.*
Susėdo svetyčiai, *surioglino,*
Suvalgė žvirblytį, *sutraškino.*
Bevalgant žvirblelį, *betraškinant,*
Išmaukė aluko dvi *pusbački.*
Rheda, 18

По поводу подчеркнутых глаголов в этой песне Rhesa замечает: „Die Zeitwörter sind zum Theil onomatopoetica“[227], значение которых он объясняет: „Selbst den Verbis wird die Diminutivsilbe *-ynu, -inu* gegeben, um der Handlung etwas Zartes und Inniges zu ertheilen“. „So erhalten alle übergen, selbst rauh und niedrig klingende Zeitwörter durch die Endung *-inu* etwas Milderndes und Anmuthiges in diesem Liede“[228]. Что эти глаголы [отчасти] *onomatopoetica* – совершенно верно, но что они имеют деминутивное значение, то Rhesa, вероятно, пришел к этому убеждению за недостатком исчерпывающего материала, который приводит к прямо противоположному заключению. Да и по смыслу этой же песни невозможно оправдать заключение Rhesa. „Tetužis *iškuprino*“ – Rhesa переводит: „Hinausging Väterlein, hinausbückte er sich sanft (zart und leise)“. *Iškuprinti* – ничего подобного не значит. *Kupra* – горб; *susikuprinti* – сгорбиться; *atkuprinti, iškuprinti* – приходить или выходить в сгорбившемся виде. Этот глагол и ныне в живой речи употребляется, когда говорят о походке старых людей, погруженных в свои мысли; в нем заключается элемент шутки, иронии, хотя и очень ласковой. *Žvirblis* – воробей – малая птица. *Nubildinti* – значит, кого-нибудь уложить на месте с большим шумом (*bildu bildu* – bildėti, bildinti). *Nubildinti* воробья – та же самая ирония, как и русская: пушечный выстрел по воробью. И такую птицу вез не один *tėvužis, brolyčiai,* их было несколько штук. *Pargirgždino* – значит, везли так, что даже сами трещали от тяжести. *Įvilko, įčiunčino* – не внесли, а втащили, волоча по земле, так все братцы такой тяжести поднять не могли. *Pastatė, parėplino* – как какую-нибудь массу по середине мирной дороги. „*Susėdo* svetyčiai, *surioglino*“ – это уже не такая милая насмешка. „Ko tu čia *riogsai*?“ (*riogsoti*) – говорят в злом тоне, когда присутствие какого-нибудь объекта производит неприятное впечатление (ср. „*Riogso* mėšlo krūvos“). *Parioglinti* – положить что-нибудь так, чтоб *riogsotų,* обыкновенно, на зло кому-нибудь. „Galvijai į daržą *surioglino*“ – скот в огород забрался со всей безобразной, уничтожающей тяжестью. В выражение

„sveteliai *surioglino*" видеть что-нибудь ласкательное или уменьшительно – грех. И если такие гости, которые *surioglino*, как скоты, скушали воробья, *sutraškino* – значит, работа была такая серьезная, что трещала по всем швам. *Traškinti* – что-нибудь ломать с большим треском. Такие милые гости, при такой обильной еде, не выпили два полбоченка пива, а *išmaukė*. Чтобы *maukti* – надо иметь хорошую глотку; о лошади, например, так не скажешь. Где же тут уменьшительная, ласкающая нежность?!

Весь секрет иронии и состоит в сопоставлении понятий, имеющих противоположное значение, как, например, назвать труса храбрецом. В данной же песне такие милые, серьезные существа, как *tetužis, brolyčiai, mamužė, sesytės, svetyčiai*, затеяли такую серьезную и трудную работу, как убой воробья, такой громкий пир на его костях... Кажется, не может быть двух мнений, что здесь имеем дело с чудной, типической иронией, с характерным юмором литовского народа. Этот пример далеко не одинок. Например, у Юшкевича эта же самая песня имеет другую вариацию (№ 264), где подобные глаголы еще характернее: „Išėjo tėvelis, *iškrypšlino;* užmušė – *užpumpino;* atėjo močiutė, *atdilbino;* nupešė – *nuruntino;* supešė plunksneles, *sudulkino;* pripylė patalus, *pripurtino;* išvirė – *išpleškino;* atėjo sveteliai, *atgužėjo;* išėjo – *iškleiniojo;* priėdę – *prispringsėję*".

В следующей, например, песне:

Kas ten buvo *bildėjimas,*
Po girelę *traškėjimas!*
Kuisio koja pasprūdo,
Iš ąžuolo iškrito.
Akys nardo, ribuliuoja
Maro kuisiui priepuolis.
– – – – – – – – – – – – – –
Klausė brolis, seselė,
Ką paliksi, kuiseli?
Aš tau paliksiu nagus,
Kumpą snapą ir ragus,
Ir du svaru lašinių, и т.д.
Jusda, 246

Тут *bildėti, traškėti* заменено уже существительными; природа сопоставления – та же самая, как и в предыдущей песне[229].

Или вот еще сопоставление:

Mano bernelis –
Tai didis gaspadorius,
Karčemoj gėrė
Už baltų stalelių.
Jušda, 1028

Самая простая формула литовской народной иронии. Очень распространена еще следующая:

Eikiv, mote, pupų kult.
Pupt, pupt, negaliu,
Nė sveikatos neturiu.
Eikiv, mote, žirnių kult.
Žirgt, žirgt, negaliu,
Nė sveikatos neturiu.
– – – – – – – – – – – – – – –
Eikiv, mote, į karčemą.
Kur kurplės, kur kuntaplės,
Kur kailiniai, skrebutėliai?
Jušda, 1050

ЮМОР

Народный юмор строится не только по формуле иронии. Часто он состоит из описательных и повествовательных форм, хотя и здесь оттенков иронии не избежать. Излюбленная форма – сопоставление тех и других начал. Например:

Senas diedas
Barzdą kratė,
Kad mergyčių
Daug pamatė.
Oi, tu seni, senuti,
Tu seneli kratuti!

Seni, seni,
Te tabokos,
Senis, senis
Negirdėjo.
Seni, seni, štai mergytė –
Senis suburzdėjo.
Jušda, 273

Старый дед – страшилище [для] молодой жены или девушки у всех народов. Ему бедному от народной шутки больше всего

и достается. В литовских песнях народ любит пошутить над зверями и птицами, реже над ленивой женой или лентяем да пьяницей мужем, или сапожником и тому подобными тварями божьими. Особую семью песен составляет [те], где объектом служит „lenkų ponas“ – польский пан. Там или серьезно он проклинается, или над ним смеются, что, мол, „už molio uzboną gavau lenkų poną“. Свадьба с ее семидневной процедурой да деревенская пирушка – самое благородное время для шуточного разгула. Там, наряду с заунывными, полными грусти и тоски песнями, вроде:

Gėriau alutį,
Saldų midutį
Per visą naktį iki gaidelių... и т.д.
Из моих воспом.

Поются и самые залихватские, веселые шуточные песни. Объектом для них служит все, что попало под глазами: хозяева, молодожены, гости, кончая бочкой, чарой, петухом. Это называется «опевать» – *apdainuoti, apgiedoti*:

Gaspadinė *nabagėlė*
Labai *aimanuoja.*
Butelėlis striukakaklis
Jau *nebetutuoja.*
O jūs, svečiai besarmačiai,
Per jūsų pričinų
Kad uzbonas su čerkela
Pliki be čiuprynų.
Tai girinis kubilėlis
Užu pečiaus dreba:
Kai užnakvos tie sveteliai,
Bus ir jam nelaba.
Nieda, 486

„Uzbonas su čerkela pliki be čiuprynų“ – значит первого выдрала бочка, а второго – бутылка за то, что они выкачали все содержимое из бочки и бутылки. В закончение обзора юмористических приемов, да будет позволена привести несколько выдержек из «опевания».

По адресу молодого (на свадьбе):

Nemok svainiukas nė kaip sėdėt:
Aukštyn žiūri, – lubas skaito,
Žemyn žiūri, – blusą kremta.
Nieda, 647

По адресу молодой:

Kokia čionai marti,
Kokia čia martelė!
Visačiukė, kalačiukė,
Visų vežta, keliu rasta:
Ne mūsų broleliui priderėjo.
Storalūpėlė,
Retadantėlė:
Per storas lūpeles
Kisielėlį sunkė,
Per retus dantelius
Katė pelę vilko.
Vilko, vilko
Ir sukrimto.
Nieda, 687

По адресу *svočia* (сваха?):

Svočiuke, širdžiuke,
Gyreis bagota,
Gyreis bagota,
Labai turtinga.

Žinau, žinau
Tavo turtelį
Žinau, žinau
Tavo turtelį:

Vienoj skrynelėj
Vyžų porelė,
Antroj skrynelėj
Karnų kūlelis.
– – – – – – – – –
Vienam aruode –
Pelė penima,
Kitam aruode –
Žiurkė keliama[230].
Jusvo, 729

По адресу *piršlys* (сват?):

Piršlys melagis
Ilgaliežuvis,
Kiaurakepuris.

Nupjauk liežuvį,
Užklok kepurę.
Tai tau, piršleli,
Visa mudrė, lylio.
Nieda, 761

Кому-кому достается на свадьбе, но так называемым *svotai* (дружбаны?) достается всего больше. Каждый обряд сопровождается «песенным» погромом по их адресу. „Pamergiai" – подруженки нападают на них песнями, они отвечают в этом же стиле ораториями, которые у них всегда наготове. Жалко, что эти оратории не записаны – можно было бы проследить развитие сатирической дуэли. По их адресу поют:

Svotelio kumelėlė	Nė patsai svotelis
Devyniais sieksniais:	Nežinojo,
Vienu galu joja,	Kaip vilkelis kumelėlę
Antrą vilkas pjovė,	Suživojo.
	Nieda, 784

Или:

Svotelis aukštas, už kepurės šaukštas,
Sterblėj – kopūstų, kišenėj – kruopų:
Zapaslyvas svotelis, nepasčyvas.
Nešypsok, svoteli, nerodyk dantų:
Ne dėl tau čirškia gaidžio žarnos.
Būtų gražus svotelis, būt patogus,
Tik iš vieno žando du kamuntai.
Nieda 849

По адресу *dieveriai* (дружбанты со стороны молодого):

Reikė tau, dieverėl, ne dieverys' eiti:
Pirtelė pakurti, vantelė sušusti,
Klausučių moterėlės išvanot.
Reikė tau, dieverėl, ne dieverys' eiti:
Rudieji šuneliai palakinti,
Klausučių kiauleles paganyti.
Nieda, 883

По адресу *kraičvežiai* (везущие приданое):

Nususę kumelėlės,
Sutrūkę valksčiai:
Nepaveža, nepatraukia
Sesės kraitelio.
Nieda, 889

IX. СИМВОЛИКА

Leiskis, saule saulužėle,
Duok man šventą vakarėlį –
Susiskinti žalioms rūtoms,
Nusipinti vainikėliui.
Jušda, 838[d]

ПОНЯТИЕ СИМВОЛА

„Es bestehen nämlich gewisse „Verwandtschaften" zwischen Gefühlen und gegendständlichen Inhalten, was sich im eizelnen Fall nicht immer auf „Ursachen" zurückzuführen läßt. Daß gewisse tierische Formen unsern Eckel oder unsere Furcht erwecken, daß wir gewisse menschliche Formen schön, andere häßlich finden? Daß gewisse weibliche Eigenschaften sexuell erregen? Alles das sind solche Tatsachen der Verwandschaft zwischen Gefühl und Gegendstand. Diese Verwandtschaft zeigt sich nun nicht bloß dort, wo ein konkreter Gegenstand ein Gefühl auslöst, nein auch im Gefühl als solchen steckt eine „Gegenstandsbestimmtheit", die sich darin äußert, daß das geregte Gefühl adäquate Gegenstände schafft, wo sie nicht vorhanden sind. Der Ängstliche sieht im nächtlichen Walde überall Gefahren und Gespenster, auch wo keine sind; der geschlechtlich Erregte sieht Helena in jedem Weibe", – так характеризирует психологию символизма Richard Müller-Freienfels[231]. В главах о параллелизме и метафоре мы уже видели, как образовывается символизм стиля в народном творчестве. «Символизм есть такой прием поэтического выражения, когда второй член сравнения более не нужен, когда он свободно возникает в сознании слушателя без того, чтобы песня провела сравнение или сопоставление до конца», – определяет Евгений Аничко́в[232] сущность символического стиля в народной поэзии, к определению которого нам нечего прибавлять. Мы коснемся только некоторых особенностей символического стиля народных песен, оставляя в стороне символизм

ее замысла, так как для разрешения этой задачи пришлось бы углубиться в рассмотрение мотивов литовских народных песен вообще.

Символ не является неким строго определенным понятием – он «растяжим для новых откровений мысли»[233]. Содержание его колеблется между целым рядом предметов, как например, *kukuojanti gegutėlė* – кукующая кукушка может символизировать и плачущую матушку, и плачущую сироту, и жалующуюся на свою долю молодую жену, и обиженную девушку. С другой стороны, для одного и того же предмета, может быть несколько ходящих символов. Например, для жениха – paukštelis, meletėlis, sakalas, berželis, raitelis и т.д. Мы не будем также распространяться о символах народной поэзии, общих многим народам и широко известных. Как например: дерево – человек; лист – слово, мысль; склоняться – опустить голову; жемчуг, роса – слезы; хмель вьется – девушка льнет или молодец, дерево сохнет – человек хиреет; дерево распускается – распускается молодец или девушка для любви; рута – девушка или девственность; ягода – девушка; дерево и под ним источник – то и другое символ девушки (так и в немецкой поэзии); сокол, ломающий ветки, – жених, похищающий невесту, и т.п. Необходимо еще заметить, что подобного рода символы, как выше упомянуто, в литовской народной поэзии в чистом виде редки: они почти всегда встречаются в форме параллели или сравнения. С другой стороны, обильные в литовской поэзии *brolyčiai, sesytės* далеко не всегда обозначают родственные связи; *broližis* может быть и жених; *bernelis* – может быть и муж, как *mergelė* – жена, и т.д.

Для литовской народной поэзии гораздо характернее, так сказать, семьи символов, где не только сам символ имеет более определенное значение и употребляется вне параллелизма или сравнения, но и его положение или действие имеет свое значение. Проследим более общие из них.

СЕМЬЯ *VAINIKAS*

Vainikas – веночек – символ девственности, самое дорогое достояние девушки в мире. Потерять веночек – лишиться девственности или выйти замуж, что, по народному представлению, равносильные понятия. Значение символа подтверждается и народный обряд – после венчания снимают веночек.

Nuims vainikėlį
Uždės gobtūrėlį,
Sunkumėlį ant galvelės.
Nesda, 239

Или:

Kad aš buvau merguželė
Po rūtų vainiko...
- - - - - - - - - - - - - - - -
Jau šią dieną, šią dienelę
Vyro gulovėlė...
Nesda, 206

Плачет девушка, когда отдают ее замуж честью и снимают веночек. Гораздо хуже, когда она сама по себе его теряет: беда! Потерять веночек – потерять молодость („jaunosios dienelės"), погубить всю жизнь:

Patrotinau vainikėlį už alučio sklenytėlę,
Patrotinau jaunystėlę už vynelio kieliškelį.
Kur aš jauna pasidėsiu, sarmatėlę apturėsiu?
Aš nueisiu žalion girion, kur lapute vaikus veda –
Aš ten jauna pasidėsiu, sarmatėlę apturėsiu.
Janda, 25

Венок – достояние. Из-за достояния розгорается целая борьба. Девушка и ее родители оберегают его как зеницу ока; а молодец стремится его похитить – овладеть девушкой. Она же, конечно, существо слабое... Если девушка выдана замуж или похищена ее девственность, она уже не смеет надеть веночек.

Ir atsagstė *žaliąsias kaseles,*
Ir nukelstė rūtų vainikėlį.

Imkit, kelkit mano vainikėlį,
Kur įstūmėt mane į vargelį.
Rheda, 59

„Žaliąsias kaseles" – здесь значит рутовый венок, сплетенный, похожий на руту. Сначала его отстегли, а потом сняли.

Antytės plaukė[235],
Plaukdamos šaukė,
Kad grimzta vainikėlis!

O kad prapuolė
Jaunos dienelės,
Teprapuol ir vainikėlis.
Lesda, 5

Уезжая девушка в дальнюю сторону к мужу, на призыв братьев и матери вернуться отвечает:

Bet aš negrįšiu,
Mano broleliai, –
Grąžinsiu vainikėlį.
Rheda, 42

Но не так легко расстаться с веночком: авось его потерянного удастся как-нибудь обратно к косам пристроить.

Eik, močiute, tolimu,
Nešk vainiką šalimu,
Žinai motinėlė pati,
Kad aš nenešioju, –
Rheda, 43

потому что, как объясняется в другой песни, когда брат предлагает найти потерянный веночек:

Nors jį atrasim,
Nors suieškosim,
Bet aš jo nenešiosiu,
Ant galvelės nedėsiu.

Žmonių mergelių
Ir ant rankelių
Aukso žiedai žibėjo,
Už varksnelių žvilgėjo.

O mano jaunos,
Jaunos mergelės,
Mažas vaikelis verkia –
Už mylalės girdėti.
Janda S. 23

Не только родимая матушка, братья и сестры заботится о целости веночка девушки, но и цветочки садика – о своей королеве.

O kai aš augau pas mielą motulę,
Užtvėrė broleliai man rūtų darželį.
Tai aš pasisėjau žaliają rūtelę,
Tai pasisodinau raudoną roželę,
Tai aš atsikėliau taip anksti rytelį,
Tai aš išėjau ant didžio dvarelio,
Tai aš pasirėmiau ant rūtų darželio,
Tai aš pasiklausiau pas žalią rūtelę:
Ar vėlys rūtelė darželin ineiti,
Ar vėlys rūtelė kvietkelį suskinti?
Dar aš nepravėriau darželio vartelių,
Jau visos rūtelės sudrebėj ik vienai.
Dar aš nesuskyniau nei vieno kvietkelio,
Išbyrėj lapeliai iš baltos rankelės.
Janda S.U.

Почему же так – судя по началу песни – все дело в порядке. Веселовский однажды заметил, что на языке народной символики сеять – значит любить. Так здесь посеяла руту – значит полюбила. Любовь, как известно, не всегда благополучно кончается... Если рута, увидя девушку, дрожит – значит дело неладное. Та же самая песня продолжает:

Atjoja bernelis per čystą laukelį,
Atjoja raitelis, didis šidorėlis:
Oi mergele mano, balta lelijėle,
O kas tau nuėmė rūtų vainikėlį?..

Ларчик, значит, просто открывается!.. В конце же песни выясняется, что в этом то «грабеже» виноват тот же самый *raitelis*, которого она любила, когда руту сеяла (сеять – любить!). Но молодец не всегда уж такой грабитель, иногда дело происходит по обоюдному согласию, только девушка потом его начинает ругать: так, например, девушка спрашивала молодца, когда они будет венчаться, а тот ответил:

Kaip tu ginsi baltus jaučius,
Gink pavieškelėliu.
Te mudu ganysiv,
Ugnužę kurinsiv,
Sukūrinsiu vainikėlį
Žaliųjų rūtelių.

Būčiau rūtų vainikėlį
Rasužėj paguldžius.
Cit, neverk, mergele,
Balta lelijėle,
Ryto josiu jomarkėlin,
Pirksiu vainikėlį.

Kad būčiau žinojus
Tą šelmį bernelį,
Kad ir tu nupirksi,
Aš juo nedėvėsiu,
Aš tavo šelmystėlės
Niekad neužmiršiu.
Jušda, 521

Чем же молодец виноват! Вдобавок, что она о «грехе» и не плачет, а только плачет, что венка в росу не уложила. Но венок в росе – то же, что и в огне, то же, что и потерян – об этом речь впереди.

Вообще, когда девушка теряет веночек по любви, обыкновенно его сжигает.

Jei už gero gaspadoriaus –
Ugny sudeginsiu.
Jei už kokio ultojėlio –
Skrynelėj kavosiu.
Jušda, 357

Девушка, готовая к замужеству, сплетает венок:

Nepink, sese, vainikėlio,
Dar tu juomi nedėvėsi.
Jušda, 485

Значит, ты еще слишком молода, чтобы надевать венок, ожидать женихов. Девушка с венком в руке, выходящая молодцу навстречу, – готова его принять.

O ir išeina
Senoji uošvytėlė,
O ir *atkėlė*
Man varinius vartelius.

O ir atkėlė
Man varinius vartelius,
O ir atleido
Sidabro lenciūgėlius.

O ir išeina
Ta jaunoji mergelė,
O *išsineša*
Vainikėlį rankelėj.
Jušda, 235

Ибо, если молодца не хотят принять, ворота запираются:

Ir *išėjo tėvužėlis,*
Ir *užkėlė vartelius*:
Jokit pro šalį
Jūs, jauni berneliai.
Nesda, 235

Но венок на руках может быть уже и «фальшивый» – «потерянный».

Kitų mergelių –
Žalių rūtelių,
O mano krome pirktas,
Bernužio dovanotas.

Kitų mergelių –
Vis ant galvelės,
O mano ant rankelių
Didžiu balseliu šaukia.
Jušda, 563

Так жалуется девушка после того, как потеряла веночек „Vilniaus miestely – didžiam purvely". Если расшифровать эту песню, то тут венок на руках имеет совсем другое значение. Именно: „Vainikas, krome pirktas, bernužio dovanotas" – не что иное, как чепец. В одной песне брат укоряет сестру, зачем она ходила к молодцу. Не пошла бы, говорит:

Būtai nenešiojus
Sakalo ant rankų,
Cik būtai nešiojus
Auksalio žiedelį.
Šimda, XX

Здесь *sakalas* – молодец. Выше мы имели, что у „žmonių mergelių" на руках „aukso žiedai žibėjo", а у «обиженной»

Mažas vaikelis verkia –
Už mylalės girdėti.

Значит, венок на руках, который „didžiu balseliu šaukia", не что иное, как младенец. Девушка с венком на голове не может совершить «греха» – веночек надо снять:

Mergytę guldysiu
Į naują lovelę,
Vainiką kabinsiu
Į *margą gembužę.*
Nesda, 141

Или:

Mila, buvau stalnėj,
Mila, lankiau berną,
Mila, mano *vainikėlis*
Stalnėj *ant gembelės.*
Nesda, 136

Веночек, повешанный на крюке, – «дело не чистое»... (То же самое, если его и в сундук укладывают.) Но венок, как таковой, вообще странно ведет себя: ничего от него не утаить – на нем отражаются все похождения девушки.

Apšarmotas aprasotas
Mano vainikėlis.
Aš mergytė apkalbėta
Neviernais žodeliais.
Nesda, 314

Но роса уж не такая злая – не возьмет так просто [ни] с сего, ни с того – не спадет на веночек, чтоб девушку губить. Это происходит так:

Anksti rytą rytužį
Saulužė tekėjo,
O per stiklo langužatį
Močiutė žiūrėjo.

Klausiu, tave, dukruže,
Kur tu vaikštinėjai,
O kur tavo vainikėlį
Miglužė užkrito?

Anksti rytą rytužį
Vandenėlio ėjau,
O tai mano vainikėlį
Miglužė užkrito.

Tai ne tiesa, dukružėle,
Nevierni žodeliai.
O tu savo bernužėlį
Per lauką lydėjai.

O tai tiesa, mamuže,
Tai vierni žodeliai,
Aš su savo bernužėliu
Žoduką kalbėjau.
Rheda, 38

Конечно, если при такой обстановке падает роса на венок – есть основания для злой молвы. Роса за веночком – плохой признак!

Ai, ai, ai, Dieve,
Dievuliau mano,
Kaip aš šia naktį
Vargely buvau:

O aš nušaliau
Kojas rankeles;
Užkrito rasa
Už vainikėlio.

Далее описывается, как она гребет сено, подъезжает молодец и спрашивает:

O, padie Dievai,	*O kodel, dėlko*
Jauna mergele,	*Be vainikėlio?*
	Jušda 969

Если запала роса за венок – остается его только на крюк вешать или в море топить... Таким образом – *vainikėlis* – ходячий символ, не нуждающийся ни в каких пояснениях и сопоставлениях. Более того: этот символ от частого употребления утратил свое первоначальное значение и сделался сам по себе объектом песни. Вряд ли найдется больший сборник литовских песен, в котором не было бы хоть несколько вариаций о том, как пошла девушка гулять, поднялся северный ветер и сдул венок. В некоторых случаях северный ветер и есть молодец – «грабитель», в других же случаях – ветер этим безчинством не занимается сам по себе. Веночек плывет по морю или реке, там его ловят, удят, тонут из за него и т.д. Здесь назначение венка уже отдалилось от первоначальных обязанностей.

ПЕРСТЕНЬ

Аналогическую роль с венком в литовских народных песнях играет и кольцо. Но кольцо не имеет таких веками складывавшихся традиций, как венок; символизация его проще. При девственности кольцо блестит, сверкает, при его утрате ржавеет. По аналогии с венком – обильна семья песен о том, как перстень срывается с пальца в воду и как его ищут и тонут из-за него. Обмен колец при помолвке и обручении – символ, встречающийся не только в народном обыходе... Соотношение между венком и кольцом народ представляет:

Aš ėjau per kiemelį,	Movė aukso žiedelį.
Pro rūtų darželį.	– – – – – – – – – – –
O ir sutikau	O ir nupuolė
Šelmį bernelį	Mano vainikėlis
Pas rūtų darželį;	Į čystą vandenėlį...
Tvėrė baltą rankelę,	Rheda, 31

Веночек, оказывается, потому упал, что молодец стащил кольцо с пальца. И, кажется, единственный своего рода случай, где девушка заявляет:

Dėkui broliui *už tą meilę,*
Kad priėmei vainikėlį...
Jušda, 485

СЕМЬЯ *KEPURĖLĖ*

Žiba ugnelė,
Žiba kepurėlė,
Žiba mano merguželės
Rūtų vainikėlis!
Jušda, 750

Хвастается молодец своим счастьем. Шапка для молодца – то же самое, что для девушки венок – в том же самом смысле. Не меньшей ревностью он ее оберегает!

I

Bernelis užtardamas,
Mergelei kalbėdamas:
Gulk ant mano kelių,
Ant baltųjų rankelių.

Aš *guldama palikau,*
O keldama n'atradau
Ant galvos vainikėlį,
Ant rankelių žiedelį.
Nesda, 127

II

Aš nusėdęs *užmigau*
Ant mergatės keližių
Ir jos, lelijos, rankužių.
Kai pabudau, tai neradau

Sidabrinius pentinėlius
Nei kepurės burtiką.

Ak, atduokit, kas atradot,
Man gėdos nedarykit
Ir nei mano merguzei!
Rheda, 51

Что значит «потерять венок», мы уже видели. Молодец тоже жалуется на потерю шапки (kepurės burtiką – *pars pro toto*; девушки žiedelis = молодца *pentinai*); если не найдет шапки, то будет стыдно не только ему, но и его девушке... Мы также видели, как девушка посещала молодца, оставила на крюке венок. Молодец же бывший у девушки:

Mila, buvau svirne,
Mila, lankiau mergą,
Mila, mano kepurėlė
Svirne ant skrynelės.
Nesda, 136

Когда один забывает шапку, а другая – веночек, может случиться и недоразумения.

Žali rugiai želmenuosa,
Rūta garbinuota.
Ant tėvelio dzidzio dvaro
Trys naujos stoinelės.

Ant tėvulio dzidzio dvaro
Trys naujos stoinelės,
Ti vaiksciojo, ulevojo
Jaunoji mergelė.

Ant motulės dzidzio dvaro
Trys rūtų darželiai,
Ti vaiksciojo, ulevojo
Jaunasai bernelis.

Ti vaikščiojo, ulevojo
Jaunoji mergelė;
Vaiksciodama, uliodama
Su bernu kalbėjo:

Ti vaikščiojo, ulevojo
Jaunasai bernelis;
Vaiksciodamas, uliodamas
Su merga kalbėjo:

Ar *nebuvai, mergužėle,*
Stoinioj pas žirgelį,
Ar ne tavo vainikėlis
Stoinioj ant langelio?

– *Ar nebuvai, bernužėli,*
Darže pas rūtelę,
Ar ne tavo kepurėlė
Darže ant rūtelės?

– Aš nebuvau, bernužėli,
Stoinioj pas žirgelį.
Tai ne mano vainikėlis
Stoinioj ant langelio.

– Aš nebuvau, mergužėle,
Darže pas rūtelę,
Tai ne mano kepurėlė
Ant žalios rūtelės.
Šimda, XLIV

Оказывается, что был здесь и там кто-то другой: не об измене ли речь?! Что для девушки садик, где растет рута – то

для молодца стойло, где стоит конь[236] (что для девушки рута, для молодца – конь).

Девушка, желая отомстить молодцу за обиду, ничего больше не хочет, как:

Kad tave, šelmi, pažinčiau,
Tau kepurėlę nutraukčiau,
Į juodą purvą suminčiau!
Nesda, 154

Нет более жестокой мести за похищение венка!

Мы видели, что девушка для выражения симпатии молодцу, выходит навстречу с веночком в руке; молодцу остается только шапку снять.

Jis jai davė labą rytą,
Ji jam nė žodatį,
Jis jai kėlė kepuratę
Ji jam vainikatį.
Rheda, 23

Значит, отвечает взаимностью. Но часто также молодец снимает шапку, а девушка венка – нет; значит надежды никакой. Когда венок криво лежит на голове – от малого «ветра» он может слететь. Также дело обстоит и с шапкой.

Anoj pusėj Už Nemuno Stovi mergelė Ant krantelio.	Anoj pusėj Už Nemuno Stovi bernelis Ant krantelio.
Jos *vainikėlis* Ant *šonelio,* Šilkų *kasnykai* Per petelius.	Jo *kepurėlė* Ant *šonelio,* Šilkų *juostelė* Lig žemelei.
Kad aš žinotau, Kad mano būtų, Aš persiirtau Per Nemuną.	Kad aš žinotau, Kad mano būtų, Aš persiirtau Per Nemuną.
Aš persiirtau Per Nemuną Jai *vainikėlį* *Pataisytau.*	Aš persiirtau Per Nemuną, Jam *kepurėlę* *Pataisytau.*

Jai *vainikėlį*	Jam *kepurėlę*
Pataisytau,	Pataisytau,
Šilkų kasnyką	*Šilko juostelę*
Sumastytau...	*Suvaržytau.*

Janda S. 26–27

Не всегда коту масленица – не всегда молодец девушку «грабит»; бывает, что и она его раньше опозорит. В этом случае страдает, конечно, шапка.

Norėjo mane prigauti,
Iš to kiemelio išgauti.
Ale aš pirma prigavau,
Jo *kepurėlę nutraukiau.*
Mečiau *kepurę į purvą...*
Jušda, 472

Так же, как молодец делает, когда похищает венок!

Мы уже видели: когда западает роса за венок – беда! Не лучше, когда это случается и с шапкой: «грех – общий грех». Ввиду интереса и полноты сопоставления, да будет позволено привести более длинную песню.

Ui, ui, ui, Dievai	Ui, ui, ui, Dievai,
Dievuliau mano.	Dievuliau mano,
Kaip aš šią naktį	Kaip aš šią naktį
Vargely buvau.	Vargely buvau.
O aš nušalau	O aš nušalau
Kojas rankeles,	Kojas rankeles,
Užkrito rasa	*Užkrito rasa*
Už vainikėlio.	*Už kepurėlės.*
O, kad išauštų	O, kad išauštų
Balta aušrelė,	Balta aušružė,
Kad užtekėtų	Kad užtekėtų
Šviesi saulelė!	Šviesi saulužė!
Kad užtekėtų	Kad užtekėtų
Šviesi saulelė –	Šviesi saulužė,
Eičiau į lanką	Eičiau į lanką
Šienelio grėbti.	Šienelio pjauti.
O bešvytuojant	O man bepjaunant
Naują grėbelį,	Lankoj šienelį,

O ir atjoja Jaunas bernelis.	Antai ateina Jauna mergelė.
O, padie Dievai Jauna mergele, *O kodėl, dėlko* *Be vainikėlio.*	O, padie Dievai, Jaunas berneli, *O kodėl, dėlko* *Be pentinėlių?*
O todėl, dėlto *Be vainikėlio,* *Kad nemylėjau* *Žalių rūtelių.*	*O todėl, dėlto* *Be pentinėlių,* *Kad nemylėjau* *Bėrą žirgelį.*
O kad sugrįžčiau *Į tas dieneles,* *Labiau mylėčiau* *Žalias rūteles.*	*O kad sugrįžčiau* *Į tas dieneles,* *Labiau mylėčiau* *Bėrą žirgelį.*
Tankiai lankyčiau Ir aplaistyčiau O kur eidama – Apsikaišyčiau.	Tankiai pašerčiau Ir pagirdyčiau, O kur ketėjęs – Tenai nujočiau!

Jušda, 518

Запала роса за венок и шапку – оба лишились юной чести; если бы вернуть молодые дни, то есть невинность, честь, – оба уже были бы благоразумнее. Увы, не вернешь! Как рута – *хранитель* девственной чистоты, так конь – *хранитель* мужской доблести, чести (честь – венок, шапка). Сопоставлением с этой песней, пожалуй, было бы натолкнуться на следы следующего символа:

Aš sakiau, sakiau Savo mergytei: Neeik, neeik per linų lauką.	Aš sakiau, sakiau Savo bernyčiui: Nejok, nejok per rugių lauką.
Ei užkris, užkris *Už vainikėlio* *Mėlyns, mėlyns linų žiedelis*	*Ei užkris, užkris* *Už kepurėlės* *Geltons, geltons rugių žiedelis.*
Ne vienai dienai, Ne adynėlei, Visam, visam savo amželiui.	Ne vienai dienai, Ne adynėlei, Visam, visam savo amželiui.

(Nesda, 385. Ср. Jušda, 453, где вместо ржаного цветка говорится о цветке ячмени, вместо „visam *savo* amželiui" стоит

„visam *tavo* amželiui"). Chr. Bartsch по поводу этой песни замечает: „Der mahnende Hinweis auf die Blüte des Roggens und des Flachses deutet darauf hin, daß Bursche und Mädchen mit der Veiheiratung die Freiheit ihrer Jugendtage verlieren und nunmehr für die Wirtschaft – er speciell für das Roggenfeld, sie für das Flachsfeld verantwortlich sind"[237]. Остается только пожалеть, что почтенный исследователь не сосчел нужным обосновать свое мнение. Действительно следы специальной ответственности можно уследить в песнях:

Kas *bobelių* dainavimas, o *ropelių žaliavimas!*
Dainuokit, bobelės, žaliuoj jūsų ropelės!
Kas *vyrelių* dainavimas, o *rugelių žaliavimas*!
Dainuokit, vyreliai, žaliuoj jūsų rugeliai!
Kas *bernelių* dainavimas, o *žirgelių žvingavimas*!
Dainuokit, berneliai, žvingaun jūsų žirgeliai!
Kas *mergelių* dainavimas, o *rūtelių žaliavimas*!
Dainuokit, mergelės, žaliuoj jūsų rūtelės!
Jušda, 262

Быть может, этот последний пример несколько и подтверждает мысль Bartsch'a, но мне кажется, что корни символики покоятся глубже. Тон песни черезчур печальный. Песня (вариация Nesselmann'a) начинается упреком: ar aš nesakiau. Затем Nesselmann дает и вторую вариацию первой ветви песни, которая кончается:

Ui neverk, neverk,
Mūsų sesyte!
Rytoj dar neves tave,
N'eidama (? *B.S.*) nuo mamužės.
Nesda, 385

Значит, западение цветка льна за веночек, кончается слезами. У Juškevičia песня начинается:

Ar vėjai pūtė? Ar sodai siaudė? Ar meirūnai lingavo, Meirūnėliai lingavo?	Ar vėjai pūtė? Ar sodai siaudė? Ar lelija lingavo, Lelijėlė lingavo?

Verkė brolelis, Verkė jaunasis, Per aslelę eidamas, Per aslužę eidamas.	Verkė dukrelė, Verkė jaunoji, Per aslelę eidama, Per aslužę eidama.
Ar aš nesakiau…и т.д.	Ar aš nesakiau…и т.д. Jušda, 453

Так начинаются только самые скорбные песни, самая горькая недоля. В литовских народных песнях девушка всего более и плачет о своих молодых днях, зеленом венке... Шапка, венок – равносильные понятия. Запала роса за шапку, за венок – пропала невинность, молодые дни; отсюда скорбь, отсюда плач... По смыслу народной символики шапка – венок; рута – конь; кольцо – шпоры; садик – стойло любимого коня. Нельзя ли предположить, что и: цвет ячменя (цвет ржи) = цвет льна = роса? И западение цвета льна и цвета ячменя (или ржи) не символизируют ли потерю девственности и юношеской невинности? Несомненно, – да. Если не убеждают еще выше приведенные примеры, то убедит обряд. Для этого процитируем еще одну вариацию:

Ar aš nesakiau Savo sesiulei: Neik per linų laukelį, Žalių linų laukelį.	Ei verkė verkė Mūsų seselė, Per aslužę eidama, Į suolužį sėsdama.
Ei užkris, užkris Už vainikužio Žalių linų laiškelis, Mėlynasis žiedelis.	Ei, cit, neverki, Mūsų sesele, Rytoj dar graudžiau verksi, Rytoj graudžiau raudosi.
Ar vėjas pūtė? Ar sodai ūžė? Ar lelija lingavo, Kaip lendružė siūbavo?	*Ims vainikėlį,* *Dės muturėlį,* Virkdins tavo širdelę, Dilgins skaisčius veidelius. Jusvo, 655

Эту песню поют во время свадьбы «возвращаясь из клети, куда мать уводит новобрачных, укладывает, запирает и забирает ключ»[238]. Пошла молодая с новобрачным впервые в

клеть – запал цветок льна за венок; на следующий день снимут венок – наденут чепец...

Как выше было замечено о венке, так и о шапке сложились целые семьи песен, в которых эти символы утратили свое первичное значение и приобрели права самостоятельного бытия. Из них упомянем только следующее сопоставление:

Skenda bernytis, Skenda jaunasis, O jo kepurėlė Viršuj vandens plaukia.	Ant jūrių marių, Ant vandenukų – Čionai plūduriavo Jaunoji mergytė.
– – – – – – – – – – – –	– – – – – – – – – – – –
Gelbėk, mergyte, Gelbėk, jaunoji, *Jei ne mane patį,* *Norint kepurėlę.* Nesda, 366	*Gelbėk, bernyti,* Gelbėk, jaunasai, Jei ne mane pačią, *Norint vainikėlį.* Nesda, 367

Быть может, здесь, в обеих песнях, под морем надо подразумевать человеческую недолю, в которой гибнут и молодец, и девушка, а мольба о спасении шапки и венка = мольбе о спасении чести, доброго имени. Но такое объяцнение было бы несколько искусственно построено. По крайней мере, в сознании певца песни подобное представление не возникает. Целесообразнее здесь видеть отвлечение символов.

СЕМЬЯ *ŽIRGAS*

Как символ, *vainikas* в литовских народных песнях несравненно более разработан, чем соответствующий ему *kepurė,* так и мотив *žirgas* более разработан, чем мотив *rūta*. Если *vainikas* и *kepurė* символизируют одно определенное явление, то этого нельзя сказать о другой паре символов. *Rūta* может обозначать и саму девушку, и ее невинность, а чаще всего – она верная подруга девушки, с которой эта последняя и разговаривает, и советов спрашивает, на которой отражается переживания девушки. *Žirgas* – никогда молодца заменить не может, он его верный друг и соратник, символ его удачи. Девушка, посеявшая

руту, сплевшая веночек – готовая невеста; молодец, получивший коня, – готовый жених. Что для девушки руту срывать, то для молодца коня кормить; веночек сплетать – коня седлать; веночек к косам пристегивать – на коня садиться...

Raudojo mergelė
Rūtelių daržely,
O jaunas bernelis
Naujoje stainelėj.

Raudojo mergelė
Rūteles skindama,
O jaunas bernelis
Žirgelį šerdamas.

Raudojo mergelė
Vainiką pindama,
O jaunas bernelis
Žirgą balnodamas.

Raudojo mergelė
Vainiką segdama,
O jaunas bernelis
Ant žirgo sėsdamas.

Nesda, 296

Žirgas – вернейший друг молодца.

Vež brolį per laukelį,
Jo žirgelis paskui seka.
Jušda, 199

Не только платонический друг, но и дельный способник, [подсобник?] дающий советы и предупреждающий несчастие. Говоря о значении коня в славянской поэзии, V. Jagič, между прочим, замечает: „Sollte er nicht trinken wollen, so ist das sehr onimös, eine Gefahr oder ein Unglück droht seinem Herrn"[239]. Замечание правдиво и применительно к литовской поэзии.

Teka upė per žvyryną,
Nenor žirgas gercie,
Šimda, XXIV

потому что невеста молодца очень обидчивая. Или:

Jojau lauku, jojau antru,
Nieko gero nedajojau,
Dajojau upelį,
Drumstų vandenėlį.
Iš kraštelių drumstvandenis,
O vidurin dar drumstesnis,
Negėrė žirgelis,
Juodasai bėrelis.
Šimda, XXXI

Не пил конь – не доехал молодец до своей милой. Следующий раз как поехал, конь напился воды, доскакал молодец до невесты – и путь увенчался успехом. Но если и спотыкается конь – плохой знак.

Klumpa, ilsta žirgelis
Dėl neviernų žodelių,
Dėl neteisiųjų.
Jušda, 623

Если же конь не хочет ни овса, ни воды, значит, пора к милой ехать: тоска!

Nei aš noriu avižų,
Nei šio žalio šienelio,
Nei čysto vandenėlio.
Tik aš noriu nubėgti
Šį subatos vakarą
Pas jaunąją mergelę.
Jušda, 390

Но конь исполняет и поручения молодца:

Kaip aš pasakysiu –
Turi padaryti:
Žalias rūtas išminti,
Mergelę pravirkdyti.
Jušda, 197

Если конь вытопчит руту – девушка достанется молодцу[240].

Išmindžiavo žirgužis rūtužes,
Nubučiavo bernytis mergužę.
Vesk žirgelį iš rūtų darželio,
O bernytį – nuo jaunos mergelės.
Nesda, 52

Если молодцу невеста отказывает, – гонят коня, куда-нибудь подальше в поле. На вопрос приехавшего жениха, куда ставить коня, последующий ответ знаменует успех или неуспех сватовства.

Leisk bėrą žirgelį
Į pūdymėlį,
Mesk aukso žiedelį
Į rūdynėlį.
Nesda, 176

Когда невеста соглашается, следует ответ:

Leisk bėrą žirgelį
Į rūtų daržą,
Mauk aukso žiedelį
Ant baltos rankos.
Nesda, 176

Конь не только опустошает руту в цветнике, он и венок иногда пожирает: тогда дело гораздо хуже...

Neprausk, pana, baltai burną,
Ten maskoliai arklius girdžia:
Nuims tavo vainikėlį,
Pasišers savo žirgelius.
Nesda, 388

Явный «грабеж». А конь рад услужить своему господину – обидеть бедную девушку:

Mandras brolio žirgelis
Nuo rūtelių vainikėlio.
Brugda, 102

Если девушка ухаживает за конем, кормит его – тоже плохой признак. Потому что она вместо овса может его веночком накормить. Отсюда – беда...

– Dukrele lelijėle, su kuo šianakt kalbėjai, kieno žirgą šėrei?
– Su broleliu kalbėjau, brolelio žirgą šėriau.
– Dukrele svavalninke, namelių pustelninke,
Namelius pustavoji, bernelius čestavoji!
Sušėrei vainikėlį su grynu abrakėliu,
Sugirdei jaunystėlę su čystu vandenėliu.
Janda, 7

Конь ржет – вопросительный знак жениха девушке.

Tu merguže mano,
Lelijate mano,
Ar tu negirdėjai
Šile žirgą žvengiant?

O jei ir girdėjau,
Ale neatspėjau,
Dar aš pasiliksiu
Prie mano močiutės.
Rheda, 25

Если девушка прислушивается, где конь ржет, – беда неминуема.

Reikėj nevaikščiocie
Vėlai po dvarelį,
Reikėj neklousycie,
Kur žirgeliai žvengia...
Šimda, XX

укоряет брат сестру, потому что после этого оказался у нее на руках сокол (младенец)...

Как рута выдает тайны девушки, так и конь – тайны молодца.

Prašiau pas Dzievą
Per visų dzienų,
Kad Dzievulis man duotų / bis
Rytų šalnotų,
Dzienų miglotų,
Vakarėlį dūmotų. / bis

Kad nemacytų
Mani tėvulis
Iš mergelės parjojanc. / bis
Macyc nematė,
Suprasc suprato
An žirgelio pažino / bis
Šimda, LXXXVII

СЕМЬЯ *PUTINAS*

В русских песнях широко распространен символ *калина*. Калину ломать – то же самое, что в литовских песнях терять или срывать веночек.

С кем ягодки рвала,
Калину ломала –

общее место русских песен. В литовских песнях этот мотив встречается тоже часто, но только смысл его здесь гораздо бледнее: символы слишком уж отвлеченные. Вдобавок *калина*, по-литовски *putinas*, имя мужского рода, что символизацию еще более обременяет.

Kalnan pucinėlis,
Klonėn šermukšnėlis,
Ti mergelė lelijėlė
Pucinėlį laužė.

Pucinėlį laužė,
Pas bernelį klausė:
Kada mudu ženysimės,
Ar rudenies lauksim?
Šimda, XVI

В продолжении песни выясняется, что она, когда *pucinėlį laužė*, калину ломала, – венок потеряла. Этим то и объясняется на первый взгляд странный вопрос: ломая калину, девушка

спрашивает молодца, когда будут свадьбу справлять... Вопрос – в порядке вещей, только молодец – шельма. Песня кончается плачем:

Krinta darže rožė,
Krinta lelijėlė,
Krinta mano ašarėlės
Per skaistus veidelius...

Насколько некогда обрядом или другими жизненными путями оправдываемая символика может сделаться системой отвлеченных символов, можно видеть из следующей песни.

Pucinėli raudonasis, (bis)
Ko pavirtai in šalalį?
Ko pavirtai in šalalį, (bis)
In tų gilų Dunojėlį?

Ar vėjelio papuciamas, (bis)
Ar lietulio nulyjamas?
Ar lietulio nulyjamas, (bis)
Ar paukštelio nutupiamas?

Nei vėjelio papuciamas, (bis)
Nei lietulio nulyjamas,
Nei lietulio nulyjamas, (bis)
Cik poukštelio nutupiamas.
Šimda, LXXVII

Мы выше уже указывали на общий многим народам символ: дерево – девушка; прилетающая на него птица, ломающая ветки или просто садящаяся, – жених. В данном случае – этот символ налицо. Тем более, что *putinas, калина,* такое дерево, которое при *известных* случаях ломают. Смысл этой системы символов такой: калина, насиженная птицей и от этого свалившаяся в глубокий поток, – девушка, обиженная и покинутая женихом. Что это так – подтверждает вторая часть процитированной песни, составляющая второй член сложного, дивного символического параллелизма. Далее непосредственно за процитированной частью следует:

Dalia mano neščėslyva. / bis
Aisiu keliu giedodama.

Aisiu keliu giedodama, / bis
Ščėscies, dalios ieškodama.

Atsišaukie, mano dalia, / bis
Anoj pusėj Dunojėlio!

Anoj pusėj Dunojėlio, / bis
Už marelių mėlynųjų!

Už marelių mėlynųjų, / bis
Už girelių, už žaliųjų!

Плач о доле, вскрыв символы первой части параллелизма, – понятен...

СЕМЬЯ *ŽYLELĖ*

Признаться, не без некоторого смущения приходится упомянуть о следующей символизации:

Sugavau žylę žylelę
Į savo baltas rankeles.

Įleidau žylę žylelę
Į savo rūtų darželį.

Žiūrėk, mergyte, pro langą,
Ką dirb žylelė daržely?

Žylelė rūtytes skina,
Mergelė vainiką pina.

Mergytė miego susnūdo,
Žylė iš daržo išsprūdo.

Sugavau strazdą strazdelį
Į savo baltas rankeles.

Įleidau strazdą strazdelį
Į savo naują strajelę.

Žiūrėk, bernyti, pro langą,
Ką dirb strazdelis strajelėj?

Strazdužis šienužį pešė,
Bernytis žirgužį šėrė.

Bernytis miego susnūdo,
Strazdas iš strajės išsprūdo.
Nesda, 401

Чаще встречаются вариации этой песни, где присутствует только ее первая часть, о синице (Meise) – žylelė. Но мне не удалось наткнуться на следы, по которым можно было бы точно вскрыть этот символ: волей неволей приходится пока удовлетвориться общим предположением. Выше мы видели, если девушка сплетает венок, а молодец кормит коня, значит, первая собирается стать невестой, а второй – собирается ехать свататься[241]. Если синица, специально впущенная в цветничек, срывает руты для венка, а дрозд – щиплет сено для накормления коня, они как бы торопят молодых людей готовиться к предстоящим событиям. За номером 184 Nesselmann дает другую вариацию этой песни. Там девушка сидела в клети и плакала, а

синица, впущенная в садик, красиво пела. Когда синица начала руты сеять – девушка уже перестала плакать, а только так в клети сидела. (Ср. сеять – любить!) Когда синица полола руту – девушка уже к ней подсела; а когда синица начала руты срывать – девушка уже сама веночек сплела – стала невестой. Таким образом, синица является какимто агентом молодца. У Juškevičius находим более вариаций. Некоторые из них кончаются следующим образом:

Seselė saldžiai užsnūdo,
Žylelė šauniai išsprūdo.

Atbund seselė iš miego,
Parlek žylelė iš lauko.

Parlek žylelė iš lauko,
Parneš meilių̨jų žodelių.

Ne tiek žylelės plunksnelių,
Kiek jos meiliujų žodelių.
Jušda, 355, 646

Некоторые же заканчиваются несколько иначе:

Mergelė saldžiai užsnūdo,
Žylelė laukan išsprūdo.

Žylelė lauke lakiojo,
Mergelė graudžiai raudojo.

Parlėk žylelė iš lauko,
Parneš mergelei naujieną:

Kiek ant žylelės plunksnelių,
Tiek ant mergelės kalbelių.

Nukris žylelės plunksnelės
Ir nuo mergelės kalbelės.
Jušda, 597

Во всех вариациях этой песни синицу впускает в цветничек молодец, а она поддакивает девушку венок сплетать. Синица улетает в поле – очевидно, к пахарю или косарю, к тому, кто ее посылал в садик. Из поля синица возвращается обратно к девушке с морем милых слов – *meilieji žodeliai*. *Meilieji žodeliai* – на языке литовских народных песен обозначает самое нежное выражение любви, как банально говорят, объяснение в любви. Смысл, пожалуй, таков: невеста наготове, молодец объясняется. Если синица возвращается и с недоброй вестью – о дурной молве, то это положения в сущности не изменяет. Таким образом, выходило бы, что синица – это сноха, сводница. Разумеется, такое объяснение нуждается в дополнении или коррективе.

ПРИМЕЧАНИЕ

Оставляя для специального исследования другие элементы литовской народной символики, являющиеся большей частью общечеловеческими или, по крайней мере, общими славянскому миру, или литовские, менее распространеные и объемлющие, здесь, пожалуй, не будет излишним добавить следующее. В литовских народных песнях очень часто встречается „dvaras", „aukšti, margi, didi dvareliai" и т.д. Быть может, литовец свои дымные хижины называет почтенным именем палат и теремов на том же самом основании, на котором французский народный певец своих героев, обыкновенных смертных, называет королями и принцессами. Быть может, это действительно выражает представление народа о жизненном благополучии. Но в литовской народной поэзии сохранился источник, откуда это представление черпается. Именно:

Išeis į baudžiavatę,
Į margąjį dvaratį,
Paliks mane beverkiant,
Už girnelių bestovint.

Pareis iš baudžiavatės,
Iš margojo dvaračio,
Parneš gražių žodačių
Ir gailių ašaračių.
Rheda, 26

Если и не во всяком названии „dvaras" надо видеть остатки крепостничества, то, во всяком случае, гордо высившиеся великолепные здания помещиков среди обветшавших, обросших мхом хижин, не могли не быть представлению крестьянина соответствующим импульсом.

Маститый Вячеслав Иванович Иванов при переводе на русский язык песни „Kraitis" – приданое (Rheda 1) по поводу слов:

1) Veža mano kraitužį
Į svetimą šalį,
Dvejais, trejais rateliais,
Penkiais, šešiais žirgeliais,
Visais parvedininkais.
Kur rateliai įsigręžė,
Čia virvelės trūko. –

2) Kad aš ėjau per klėtelę,
Klėties grindys linko...

замечает, что в первом случае – если воз с приданным врезывается в землю, то это на языке народной символики знаменует счастливую жизнь. Это, действительно, быть может, верно. Если воз врезывается в землю, значит, очень богатое приданое, будет чем начать жизнь. Ведь поется же в песне:

Močiute mano,
Senoji mano,
Ne pilną davei
Margą skrynelę.

Ne alsiai vežė
Bėri žirgyčiai,
Ne sunkiai nešė
Balti brolyčiai.

Nesda, 263

По поводу слов, у нас обозначенных 2), Иванов замечает, что это знаменует богатое чадом будущее[242]. Такому глубокому знатоку народного творчества, как Вячеслав Иванов, не верить нельзя, хотя я ничем не сумел бы подтвердить его мнение.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] *Scriptores rerum prussicarum.* I.1361 (Wulfstans Reisebericht. S. 732–735). Следую M. Biržiška.

[2] Ditlebs von Alnpeke. *Livländische Reimchronik* (Scriptores rerum livonicarum. I.1857. S. 572–576). Сл. Biržiška.

[3] J. Voigt. *Geschichte Preussens.* 1832. S. 697–705.

[4] *Preussische Chronik.* 1876.

[5] M. Biržiška. *Lietuvių dainų literatūros istorija.* Vilnius. 1919. S. 8. – Biržiška в примечании сообщает, что он следует A.R. Niemi. *Tutkimuksia liettualaisten kansanlaulujen alalta.* I. 77.

[6] *Kronika litewska, polska, żmódzka i wszystkiej Rusi* (1582). Строфа, упомянутая у Stryjkowski: „Ne taip man gaila pilelės, kaip man gaila karelių" встречается и в сборниках XIX века. Ст. Микуцкий (Варшавскіе университетскіе Известія) и J. Juškevičius, 1876, № 4 и др.

[7] Fu.S. Tetzner. *Dainos.* Leipzig. M. Biržiška. *Liet. dainų liter. istorija.*

[8] Ibid.

[9] Ibid. Guagnini замечает, что при жерновах литовцы повторяют слово „malu malu" на мотив песни. „Malu, malu" сохранилось в этого рода песнях и до сих пор. Многие варианты „malu, malu viena, pasižiūriu – diena" и т.д. встречаются в сборнике Niemi. Даже во время войны 1914–1918 года пишущему эти строки приходилось слышать этот мотив; все мельницы были под надзором оккупационных властей, и кто хотел «сверх карточек» молоть, – прибегал к давно забытым домашним жерновам. Опасаясь реквизиции и штрафа, мололи по ночам и тяжелое время коротали однообразными заунывными „malu, malu viena..."

[10] Lepner характеризирует литовцев:
Der Littau ist geneigt zum Heulen, Spielen, Singen.
Die Kaukel, Trub, Geig, Pfeif muß bei ihm oft klingen.
(M. Biržiška)

[11] Martinius писал:
A lituo nomen ducis gens Lithuana agresti,
Natura gaudes carmina, ut et lituo.
Nam pacus indomitum modulans ad pascua mittis,
Et repetis Jehu Caetus aratra tenens.
Toades exequias, nec non convivia cantas,
De cantas ululans quidquid in orbe vides.
(M. Biržiška)

[12] M. Biržiška. *Liet. dainų liter. istor.* S. 26–37.

[13] „Taip besidarkant jiems ir *kiauliškai* besimaudant...
...svodbiškas *bliovims* visur pasikėlė..."

„Poterių, kaip krikščionims reik, skaityt užsimiršo
ir *kaip kiaulės* almono – tikt gėda sakyti –
kiauliškas dainas dainuot ir žviegt užsimanė..."
„Barbė su Pime *dainavo pašukų dainą,*
O Laurienė su Pakuliene *garbino gaidį*".
„*Dainos nuo gaidžių, nuo vištų irgi žąsyčių,*
Kalbos nuo vilkų, nuo meškų irgi nuo jaučių..."
„Moters su mergoms dainuoja pašukų dainą..."
„... ir iš tolo, kaip jaučiai, *baubia* be proto".
(Aug. Schleicher. „*Christian Donaleitis. Litauische Dichtungen*" – *Rudenio gėrybės.*)

[14] Lessings Werke. Herausgegeben von C.Ch. Redlich. Berlin. B. IX. S. 123–125.

[15] *Stimmen der Völker in Liedern.* 1807.

[16] T.u.S. Tetzner. S. 40. Хотя M. Biržiška утверждает, что следов *dainos* в творчестве Schiller'a усмотреть не мог (L. d. lit. istor. S. 50).

[17] M. Biržiška. Liet. d. liter. istorija. S. 50.

[18] M. Biržiška. Ibid. 50–53.

[19] Nesselmann не только потверждает, что Rhesa многократно себя называл литовцем, но даже обвиняет его в литовском фанатизме – „Schwärmerer für Littauerthum" (Nesselmann, *Littauische Dichtungen*, Vorrede, IV–V).

[20] Как глубоко отразилась в его душе печаль родимых полей, может иллюстрировать его проникнутое глубокой скорбью стихотворение *Das versunkene Dorf*, написанное в 1797 году, когда его отчую деревушку Karvytos [Karvaičiai] песком занесло!

[21] Интересно, что даже при издании сочинений Duonelaitis (Doneliti'i) он «неблагородные», дескать, непристойные, места «смягчал» или просто пропускал (в поэме пропущено свыше 400 стихов), и как за это неистовствует за него Nesselmann! (Выше упомянутое *Vorrede* к *Littauische Dichtungen.*)

[22] Письмо К. Бальмонта к Ю. Балтрушайтису, сопровождавшее перевод на русский язык несколько резовских дайн.

[23] Goethe говорит в оценке резовского сборника, что для своей маленькой драмы „Die Fischerin" пользовался мотивами *dainos.*

[24] Ch. Bartsch. *Dainų Balsai.* 1886. XXII. Fu.S. Tetzner.

[25] Tetzner. S. 70.

[26] Ch. Bartsch. XXII. Tetzner. S. 43.

[27] Его книги „Dainų Balsai" первая часть издана в Heidelberg 1886 г. и вторая часть там же в 1889 г.

[28] См. его статью „Die Volkslieder der Litauer" в *Wissenschaftlichen Beilage zum Bericht des Königlichen Gymnasiums zu Tilsit.* Ostern, 1893.

[29] Даже Ch. Bartsch в предисловии к „Dainų Balsai", описывая издание дайн

Juškevičius, удивляется, что можнс на литовском языке не только примечание к дайнам сделать, но и целое предисловие написать!

[30] Prag, 1875.

[31] Halle, 1876.

[32] На литовском языке даны только первые строфы, а остальные – в немецком переводе.

[33] *Archiv für die Slavische Philologie*, 1879. IV Band. S. 590–610.

[34] Например № 26, своеобразная по своему содержанию и форме, во всем публикованном материале дайн встречается очень мало вариаций.

[35] Göttingen, 1882.

[36] Strassburg, 1882.

[37] С некоторыми положениями этих ученых придется встретиться еще впереди.

[38] Многие польские издания пишущему эти строки известны только по имени, которых сейчас получить нет никакой возможности.

[39] Mickiewicz, *Dieła*, 1893, B. III. S. 114.

[40] Чего только стоит, например, нарбутовская „Dzieje starożytne narodu litewskiego", полное любви и идеализации, превзошедшей последние границы исторической достоверности! Или в плоти и крови не польское творчество Мицкевича, закончившееся сумбурным мессианизмом и повторением по адресу Литвы шиллеровских слов:
„Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn."

[41] Собранные E. Staniewicz.

[42] О дайнах – том I.

[43] *Athenaeum*. Эта статья вошла в его известный труд *Litwa* (Starożytne dzieje i ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania i t.d.), 2 т. 1847. В 1919 году эта статья издана отдельным оттиском изданием „Głos Litwy", Wilno.

[44] *Wilja i jei brzegi*, s. 292–321.

[45] Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, III. S. 167–187.

[46] В котором году издан, пока вспомнить и установить не удалось.

[47] Характерным примером тут может быть следующее. Известную песнь, помещенную в резовском сборнике (во втором издании) за № 68 и во нессельмановском за № 26 – „Šiandie mes be bėdos esme", перевели на польский язык Zatorski, Brzozowski, Kraszewski. Kondratowicz, взял ее из Крашевского, переработал и включил в свою „Córa Piastów" (1855). Вариацию Кондратовича перевел на литовский язык Arminas и напечатал в журнале *Auszra* (1884). А уже в 1859 г. Bartsch включает ее в сборник „Dainų Balsai", как песню, которая поется в народе (№ 384). С 1919 года она сделалась любимой песней литовских солдат. Или известная песня „Ir atlėkė

juodas varnas, atnešė baltą ranką" (Rhesa, 47, Ness., 24). С перевода Rhesa перевел на польский язык Kraszewski, и опять переработал Kondratowicz-Syrokomla, которая в этой обработке широко известна (z ponad lasu, z ponad chmury na dolinę sioła kruk się spuścił czarnopióry, na żer dziatwę woła). Эта вариация, опять переведена на литовский язык, проникла обратно в народ и представляет одну из наиболее распространенных песен! Тут еще интересно то, что это песня в своей первоначальной вариации (Rhesa), по компетентному мнению M. Biržiška, родилась под влиянием немецкой поэзии!

[48] Например, очень интересная книжка P. Augustaitis: *Pierwiastki litewskie we wczesnym romantyzmie polskim*. Kraków, 1911. В этом направлении много работали – J.A. Herbaczewski, St. Jabłońska, M. Dowoina-Sylwestrowicz, Mich. Römer, M. Biržiška, A. Rondomański и мн.др.

[49] Достаточно, пожалуй, было бы упомянуть имена Staniškis, Gloger, Obst... В особенности имя милого ученого и бойкого политика, приютившегося в гостеприимном Берлине – Alexander Brückner. Его ученую объективность и политическую ненависть может характеризовать следующее. В известной его книжке *Starożytna Litwa* (Warszawa, 1904) на стр. 54 пишет: „W zbiorach pieśni ludowych paradują i pieśni mitologicznej treści, pr[aca] owa, znana najwięcej, o księżycu co to poślubił słońce <...> W tym samym zbiorze (p. Rhesy z r. 1825) znachodzimy inne podobne pieśni <...> *Żadnej z tych pieśni dowierzać nie należy; wyszły one może z jednej kuźni* w czasach, gdy podobne pamiątki przeszłości con amore *fałszowano* (Hanka и Czechów i inne), nie powtarzają się *w zbiorach niepodejrzanych...*" Таким образом этот милый человек утверждает – голословно! – что Rhesa – не только подозрительный ученый, но и явный фальсификатор. К счастью, Nesselmann, сам не подозревая того, поставил Brückner'а в очень неудобное положение. Сердитый Nesselmann, грозно критикуя Rhesa, – главным образом обвинял его в «бестолковости» и упрекал, что Rhesa, имея несколько вариаций одной и той же дайны, не сравнивал их, не исправлял, а дал только первый попавшийся вариант. Nesselmann, пользовавшийся рукописями Rhesa, и не думал усомниться в подлинности этих песен. Значит, выходит, что не только «подозрительный» Rhesa, но и скептик Nesselmann – причастны в темном деле надувательства честной публики.

С другой же стороны, варианты мифологических дайн как раз имеются. Nesselmann для дайны «Свадьба месяца» пользовался текстом Gisevius'а. Если «солнечный цикл» среди литовских уже исчез, зато он сохранился среди латышских песен. А, может, и там тоже «фабрицируют»? Наконец, в сборнике Rhesa имеются и другие дайны, варианты которых нигде не повторяются (№ 71: Ui, ui, Dieve [mano], ką aš jaunas veiksiu; № 85: Bėk, bėk, valtele, ant greitos Nemonėlės, № 74: Tu, mergyte mano, <...> pažadėjai iš

meilatės" и др.), но Brückner в фабрикации их великодушно не упрекает, так как они не имеют такого значения, как первые.

[50] А. Гильфердинг, *Сочинения*. С.Птб. 1868. Т. II, стр. 377.

Но Гильфердинг, кажется, немного слишком растревожился: кое-что все-таки было. Например: Берг, *Песни разных народов* (1854), где включалось несколько и литовских номеров. Затем: Ахшарумов, *Песни литовского народа* (1859), Кукольник, *Речь об изучении литовского народа* (1856). Несколько позднее, вне зависимости от призыва Гильфердинга: Н. Костомаров, *Литовская народная поэзия* (1867).

[51] Как известно, в 1864 году Муравьев, прозванный Вешателем, осуществил эту мысль, не столько для борьбы с польским влиянием среди литовцев, сколько для обрусения их, запрещая литовские книги с латинским шрифтом.

[52] О сборниках – ниже. Характерно было бы вспомнить упорную борьбу за шрифт этих изданий. Лишь благодаря, главным образом, энергичному вмешательству Baudouin de Courtenay удалось отвоевать для этих изданий латинский шрифт.

[53] Как например: А. Погодин, *Жмудские песни из полангена* (*Живая старина*, 1893, IV), некий Н.К. *Черты из жмудской народности* (Виленский Вестник, 1867), Э. Вольтер (Виленскій Вестник, 1886–1887 г.), С. Микуцкий («Вступительная лекция», 1876), Э. Вольтер («Об этнографической поездке по Литве и Жмуди летом 1887 года», 1887) и др. Но уже из упомянутых Погодин пользовался материалом, собранным не им (Довойна-Сильвестрович), а Вольтер и Микуцкий – не русские.

[54] Где и в каком году издано, не помню. Эти стихи в собрание сочинений, кажется, не вошли.

[55] Посвященный литовскому (и русскому) поэту Балтрушайтису. Посвящение начинается:

Гордый Юргис, ты похитил
Ветер, ветер у меня.

[56] Издание «Скорпион».

[57] У Rhesa – № 28. В бальмонтовском переводе начинается:

Пой сестра, ну, пой сестрица!
Отчего ж ты не поешь!
Раньше ты была, как птица...
– То, что было, не тревожь!..

Правда, и здесь стиль бальмонтовский, но дух песни уловлен и передан.

[58] Переводы были сделаны для книгоиздательства «Парус», заготавлявшего объемистый *Литовский сборник*. Бальмонт перевел мифологические песни, Верховский – военные, и особенно чудно перевел Иванов – бытовые.

[59] Fr. Lad. Čelakowsky, 1837 w Praze.

[60] Мне известны только по польскому переводу. В основу их положены дайны, но по обработке материала – мало что литовского в них осталось.
[61] Пожалуй, к параграфу славянской литературы следовало бы отнести работу немца Lautenbach'а *Очерки по истории литовско-латышского народного творчества.*
[62] Leiden, 1907.
[63] Издание Финской Академии Наук, 1911.
[64] О различии понятий – ниже.
[65] Далеко не весь собранный материал [является] почтенным и ученным.
[66] Helsinki, 1913. Пишущему эти строки с этой работой Dr. A.R. Niemi не пришлось познакомиться.
[67] Многие дайны того и другого сборника перепечатаны у Nesselmann'а.
[68] С. Петербург, 43 стр., 33 п.
[69] Пожалуй, полезно было бы отметить, что в 1883 году начал выходит первый возрождающейся Литвы журнал *Auszra*, свой идеализм черпавший в прошлом и в народном творчестве.
[70] *Auszra, Varpas, Tėvynės Sargas, Ūkininkas, Dirva, Žinyčia* _ _._.
[71] Два тома – в 1889 и 1893 г. Plymouth, Pa. Ред. Milukas.
[72] 1899 Shenandoah, Pa. Собрал J. Šimtakojis; книжка содержит больше ста номеров.
[73] 1899, Mahanoy City, Pa. – около сотни номеров.
[74] 1899–1902, Chicago. Многие сотни номеров.
[75] 1900, *Žinyčia,* № 1.
[76] 1903, Chicago.
[77] *Vaivorykštė, Draugija, Vadovas, Šaltinis, Lietuvių laikraštis, Vilniaus Žinios, Viltis* и т.д.
[78] У *Ateitis* – „Žiedai", у *Aušrinė* – „Vasaros darbai", у *Šaltinis* – „Vainikėlis"...
[79] „Lietuvių Mokslo Draugija", основанная Басанавичем.
[80] Какое количество дайн в архиве этого общества находится – точно неизвестно. Кажется, имеется около 150 тетрадей, каждая которых заключает около сотни дайн. Материал постепенно все растет.
[81] Вошедший в его «обзор литовской литературы».
[82] Вошедший в ее сборник литературных очерков.
[83] Журнал *Draugija*, кажется, за 1910 г.
[84] *Lietuvių Tauta,* II том.
[85] В Вильне. Вышла только первая часть, включающая историю литературы дайн только до Rhesa.
[86] Вышла то же в Вильне.
[87] Том в Вильне. Вышла только первая часть. Книга предназначается как пособие для средних учебных заведений.
[88] Поэт Jonas Žilius, между прочем, сделал удивительный эксперимент. Он взял

эпический сюжет и разработал в стиле дайн со всеми свойствами народного творчества. Он сделал «экстракт из дайн», взял всю «квинтэссенцию» и вознес до уровня «культурного творчества». Вся его длинная поэма „Dainų pynės" представляет собой почти сплошную длинную «параллель», как это мы понимаем в народном творчестве. (Подробнее о нем см. мою статью, *Lietuva*, 1923 г. марта 4.) Композитор Теодор Бразис сейчас печатает 1000 дайн, им самим собранных в еще неисследованной и, пожалуй, самой богатой дайнами части Литвы – Дзукии (Виленской губ.) Мелодии – композитором «обработаны».

[89] Он, следуя русским летописцам, говорит, что литовцы трубят в «трубы дубасные» (M. Biržiška).

[90] *Lietuvių tauta*, II т.

[91] *Dirva–Žinynas*, 1904 г., № 4.

[92] *Lietuvių tauta*, II том.

[93] С. Петербург. 1904. II изд. (Литовские народные песни: 326–333; о литовских народных песнях: 333–337, напевы, музыка и танцы: 337–341.)

[94] *Rocznik Tovarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, т. I, 1914.

[95] *Aus Dichtung und Sprache der Romenen*. Strassb. 1911. Zweite Reihe. S. 38.

[96] Ibid. 93.

[97] A. Leskien. *Vorbemerkungen zu Litauischen Volksliedern*, Strassburg, 1882. S. 3. Он же далее замечает, что когда певцы песню не пели, а говорили – выходило совсем иное: они путались и даже слова забывали. Тоже самое свидетельствуют и многие другие собиратели песен – Brugmann, Sabaliauskas, Niemi... Еще больше фактов в международном маштабе дает Otto Böckel.

[98] *Dainų Balsai*, I часть. XXX.

[99] Max Krieg. *Fritz Mauthners Kritik der Sprache*. München, 1914, S. 11–12.

[100] Ibid. S. 11.

[101] Dr. H. Hatzfeld. *Einführung in die Sprachphilosophie*, 1921, München. S. 94.

[102] Достаточно упомянуть имена J. Wackernell, J. Bruinier, H. Morf, Tetzner, А. Афанасьев...

[103] Karl Bücher. *Arbeit und Rhythmus* (Der Ursprung der Poesie und Musik); Otto Böckel. *Psychologie der Volksdichtung* (Das Entstehen des Volksliedes); Ernst Grosse. *Die Anfänge der Kunst*; Karl Reuschel. *Volkskundliche Streifzüge* (Die Entstehung der Volksdichtung aus dem Arbeitsgesang); Евгений Аничков: Песня (в «История русской литературы», изд. Сытина); А. Н. Веселовский. *Поэтика*... и мн. др.

[104] А. Бороздин. *Об изучении русской народной словесности* («История русской литературы», изд. Сытина, т. I. С. 45–46).

[105] Без этой теории, вряд ли возможно было объяснить, например, факт существования мотивов греческого эпоса в литовском, как например, мотив аргонавтов и золотого руна, скитания Одиссея, одноглазые циклопы и

т.д. (Об этом подробнее в моей статье „Jonas Žilius", *Lietuva,* 1923 г. 4 марта.

[106] Otto Böckel. *Psychologie der Volksdichtung.* S. 51–56.

[107] Акад. Д.Н. Овсянико-Куликовский. *История русской интеллигенции.* III том.

[108] Подробнее см. мою статью „Laiškai apie kultūrą", *Skaitymai,* XXII. 1923. [S. 79–105.]

[109] L.J. Rhesa. *Dainos.* 1843. S. 3.

[110] Ch. Bartsch. *Dainų Balsai.* S. XIV.

[111] Niemi ir Sabaliauskas. *Lietuvių dainos ir giesmės.* Vorwort. S. XVI.

[112] Пишущий эти строки мог бы подтвердить это свидетельство из личного опыта. (Это подтверждает и M. Biržiška.)

[113] V. Jagič. *Arch. für Sl. Philol.* I. 329.

[114] См. Песни о „Danila", которые имеют безусловно украинское происхождение, сохранившие даже черты чистоукраинского характера. Или так называемый «татарский цикл» или «татарская семья песен», как выражается Аничков, носит яркие отпечатки украинского творчества, где этот мотив гораздо сильнее и обильнее разработан.

[115] Встречающиеся литовские народные песни о „Jasius" и „Kasia" – несомненно польского происхождения, являющиеся переделкой обильного польского цикла „Jasie konie pojił, Kasia wodę brała"...

[116] Oskar Kolberg дает интересное сопоставление некоторых литовских мотивов со славянскими, выделяя имеющееся общее (Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, B. III. Kraków, 1879. S. 167–230).

[117] *Dostojewski, geschildert von seiner Tochter.* München, 1920. S. 22–23.

[118] Ibid. Но Любовь Достоевская в этом отношении не одинока. Она имеет дельного, ей, впрочем, совсем неизвестного соратника Jonas Žilius, 20 лет трудившегося над этой теорией.

[119] Статья В. Чудовского «М.К. Чурленис» (*Аполлон,* марта, кажется, 1911 г.)

[120] Незабвенные дни литовское песнотворчество переживало во время великой войны 1914–1918 г., когда литовская земля сделалась ареной самых кровавых событий. В летние вечера, когда багровый закат горел зловещим заревом и тихие поля наполнялись полупрозрачным фиолетовым туманом, на востоке, на западе начинал раздаваться гул орудий. И с наступлением сумерек загорались новые зарева, но только не солнечные, а предвещающие смерть. Какая-то невыразимая жуть пробегала по жилам. Старики вынимали старые, забытые молитвеники и коротали жуткие часы бессонной ночи смиренною молитвою. А молодежь постепенно исчезала из дымных хижин. И вот то на одной, то на другой окраине ночного поля начинали раздаваться тихие, заунывные отгласы песни. Голоса становились все смелее и смелее, подходили друг к другу все ближе и ближе. Наконец, отдельные

голоса затихали, и вдруг взрывалась могучая многоголосовая песня. Не было тогда для нас ни законов, запрещавщих сборища и ночные скитания, ни сердитых голосов стариков, приказывающих молиться. Мы имели шумящие поля спелого овса, мы имели дымные туманы осенней ночи, мы имели лучистые зарева и какую-то смутную жуть в наших жилах. Мы пели всю ночь. Рождались новые слова, рождались новые напевы, рождалась новая музыка. Не знаю, всеми ли забыты эти ночные песни в час смертной тоски, или они еще живы, – знаю только, что такие часы вдохновения мне больше не пережить... Уже в записанных дайнах после событий 1914–1918 г. и в позднейших эти события ярко отразились в дайнах (см. M. Biržiška, *Dainų atsiminimai*).

[121] Юргис Балтрушайтис. *Земные ступени.*

[122] Karl Reuschel. *Volkskundliche Streifzüge.* S. 58.

[123] Аничков. *Песня* (Ист. русск. литер. Т. I.).

[124] Wackernell. *Das deutsche Volkslied.* S. 19.

[125] В этой, как и в последующих выписках текстов, придерживаюсь ныне употребляемой общелитовской орфографии и говора, так как сохранение орфографии и наречий источников для настоящего труда не имеет существенного значения, и сохранение их внесло бы излишнюю путаницу.

[126] Песня сложена еще со времен виленского университета Silvestras Valiūnas и обработана – Dionizas Poška.

[127] К сожалению, нет сейчас возможности привести полный текст этой песни. Она сочинена одним солдатом и напечатана в *Lietuva,* № 60 (1920).

[128] Помещая эту песню, Редакция сомневалась, как поступить. Если считать ее «искусственной», она была безусловно слаба. Но народной ее тоже нельзя было считать, так как автор налицо. Редакция решилась на компромис – исправила технические и стилистические недачеты. Проф. M. Biržiška возмущается против таких поправок «народного творчества» (*Dainų atsim. iš Liet. istorijos.* С. 140)

[129] M. Biržiška. *Dainų atsimin. iš Liet. istor.* С. 108.

[130] Это различие народ делает в окрестности Vabalninkai–Biržai.

[131] Rhesa. *Dainos* (II Aufl.), S. 24. Nesselmann. *Littauische Volkslieder,* S. XI. Kraszewski. *Dainy* (Wilno, 1919), S. 12. Kurschat. *Gramm. der littauischen Sprache,* S. 446.

[132] Adalbert Bezzenberger. *Litauische Forschungen,* S. IX–X.

[133] Juškevičius дает етой песни следующую, более простую вариацию, более похожую на „echt“ народную:

Parvedžiau pačią
Iš vargano stono.
Ant mano labo
Sau ragus įgavo.

Su gentims savo
Ir su brolių vaikais
Suėdė butą,
Mano surėdytą.

\- - - - - - - - - - -

Ponus, kunigus
Norėjo prilygti.
O vyrą savo
Su tarboms varyti.

Antrą parvedžiau
Didžiai aukšto stono,
Atduok giltinei, –
Daug genčių turėjau.

Šeštą parvedžiau
Didžiai išmoningą,
Iš didžių išmonių
Rugpjūtį pablūdo.

Sekmą priviliau
Klioštoriaus mergelę,
Buvo pašvęsta
Miniška Jadvynė...
Jušda, 432

[134] Если память мне не изменяет, первая цитированная песня составлена или «обработана» известным в Литве поэтом Strazdelis, а вторая – не менее известным и любимым в народе A. Vienužis. Во всяком случае эти песни наиболее распространены в тех областях Литвы, где жили оба названных поэта, и в смешных с ними округах.

[135] Что касается первой песни – об этом достаточно говорят уже сами рифмы. Относительно второй, – во-первых, следует заметить, что такая рифма, как „lakštingėlė–gegutėlė", не говоря уже о „anioliškas–miškas", слишком искусствена. Соловей по-литовски называется „lakštingalė", и отсюда ласкательное возможно только „lakštingalėlė", которое в большинстве «неподозрительных» песен и употребляется. Правда, еще встречается ласкательное название „lakštutė", реже (кажется, в особенности в виленской губернии, в так называемой Dzūkija „lakštelė lakštuoja", но уже „lakštingėlė" – для литовского уха звучит скреблющим тоном. Это ничем иным не может быть оправдано, как только стремлением подогнать рифму. Затем такие сокращения, как например *руč, bū,* поддерживающие равномерность ритма, звучат уже слишком искусственно, что «не подозрительной» народной поэзии, как правило, не свойственно. Наконец, такие выражения, как „dūmojau aš savimp" – выходят далеко за пределы того, что Lessing называет „naiver Witz".

[136] Dr. A.R. Niemi ir Sabaliauskas. *Lietuvių Dainos ir Giesmės.* S. 91.

[137] „Es gibt noch viele neue Lieder. In diesen findet man häufig sprachliche Barbarismen, besonders Polonismen, viel Sentimentalität und den deutlichen Wunsch, Reime zu bilden" (Niemi, Ibid. S. XVII).

[138] Александр Н. Веселовский. *Поэтика*, т. I. Спб. 1913.

[139] Ibid. 128

[140] Ibid. 95.

[141] Ibid. 96. На странице 104 Веселовский приводит следующий знаменательный пример. В других случаях обрядовый характер народного антифонического пения выражен менее ярко, но являются и новые данные: зарождение цельной песни из чередующихся вопросов и ответов. Так, например, в южной Германии: одно импровизированное четверостишие (*Schnaderhüpfel*)

вызывает другого певца, он отвечает, повторяя отчасти схему предыдущего, подхватывая последний стих; образуется, таким образом, в чередовании певцов серия четверостиший, которая *поется впоследствии, как нечто целое*".

[142] Niemi. S. XVI–XVII.

[143] „Sutartinės (giesmės; хоровые песни)... были очень роспространены... и, говорят, они происходят от *laumės* oder *laumatės*, которых потом народ, уже приняв христианство, иначе не называл, как только *raganos* (ведьмы). Если некоторые девушки любили их петь, им приходилось долгие годы оставаться в девицах, так как молодые люди боялись, чтоб они сами не были бы ведьмы». (Цитирую по M. Biržiška („Dainos keliais", 31), который цитирует из рукописи, находящейся в архиве Литовского научного общества, „Triūsas mužikėlio").

[144] «Однажды был такой случай. Во время вечеринки, когда в хате плясали и пели *sutartinės* („giesmės"), одна из танцовщиц, вероятно, уставшая и проголодавшись, подойдя к печке, вытащила кусок колбасы. Это заметила „rinkinio rinkėja" (die Sammlerin, Vortsprecherin) и поет: „Ką-ti-se-siol-juo-dą-il-gą-iš-trau-kei?" Эта же сейчас смекнула и отпела: „Cit-se-siul-ne-sa-kyk-ti-tau-pu-sę-duo-siu". (Цитирую по M. Biržiška (Dainos keliais, 40), который, в свою очередь, цитирует Žalia Rūta.)

[145] Он говорит „Zu den Dainos gehören auch die Räthsellieder (*Myslės*, in Ton und Metrum den *Dainos* gleich)". *Dainos*, 1843, S. 2.

[146] При сравнении этих песен, еще сильно обращает на себя внимание тождественность настроения. Одна и другая воспевает горькую долю сирых, которых в одном случае заставляют искать небылиц, а во втором – утешают розгами (излюбленный мотив литовских сказок!).

[147] Tetzner, S. 17.

[148] А. Веселовский. *Поэтика*. T. I, 242.

[149] A.R. Niemi. *Dainos ir giesmės*. S. XVII.

[150] Rhesa. *Dainos*, 1843. S. 11.

[151] Ch. Bartsch. *Über das litauische Volkslied oder die Daina*. (*Mitt. d. lit. Gesellsch.*, I. 211–218) След. M. Biržiška („Lietuvių dainų literatūros istorija", 90, 115).

[152] Nesselmann. *Littauische Volkslieder.* S. IX.

[153] Archiv für Slavische Philologie. IV, 590.

[154] Bartsch. *Dainų Balsai*. II B. S. VII–VIII.

[155] Nesselmann, *Litt. Volksl.* S. VI.

[156] Karl Bücher. *Arbeit und Rythmus*. Leipzig. 1902. S. 345.

[157] Ibid. 345–346.

[158] Ibid. 346–347. Теорию Bücher'а принимают Reuschel, Аничков, Biržiška. Böckel, шедший совершенно другим путем, пришел к аналогическим резуль-

татам, как и Bücher. Веселовский, незнакомый с теорией Bücher'а, предвосхитил мысль последнего. Еще в 1898 году писал: «В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего в начале следует предположить самую скромную: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначущих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии...». «Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопанием, подражением конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных...» (Три главы из исторической поэтики: синкретизм древнейшей поэзии...)

[159] Например:

Lylioj, sesė linus,
Lylioi, sodindama!
Aukit, linai, kuo didžiausi,
Kraukit žiedus kuo gražiausius.
Iš linelių – plonos drobės,
Iš šakelių – abrūsėliai,
Liemenėlio – pakulnėlės.

Nieda, 45

Особенно интересна следующая песня, поющаяся втроем:

I партия	Aš pati, martele, Linelius pasėjau. Tu, dobil penkialapi Dobilėl penkialapi.	III	Citat, citat, martelės, Judvi nesibarkit, Tu, dobil penkialapi, Dobilėl penkialapi.
II парт.	Ne tu viena sėjai, Ir aš tau padėjau, Tu, dobil penkialapi, Dobilėl penkialapi.	I	Aš pati martelė Linelius auginau, Tu, dobil, penkialapi, Dobilėl penkialapi.

II {Ne tu viena... и т.д.

(Из моих воспомин.)

Строфы, объемленные скобкой, поются вместе. Все поется в один тон.

[160] Например:

Pabėk, berneli,
Galan laukelio,
Kad tu nebėgsi,
Aš pavarysiu.

(Из моих воспомин.)

[161] Напр.

Kieno tie kvieteliai kalne karša?
Rito, rito! Raselė krito.

Tėvelio kvieteliai kalne karša,
Rito, rito! Raselė krito.
Einame, sesiulės, nupjauname,
Rito.... и т.д.
M. Biržiška. Dainos keliais, 42

[162] Напр.

Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj.
Dalgelį traukiau,
Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj.
Nepapjausi šienelio,

Valioj, mano dalgeli,
Valioj, valioj,
Nepapustęs šienelio,
Valioj, valioj... и т.д.
Jušda, 361

[163] Напр., известная песня, записанная Šimkus:

Du broliukai kunigai,
Du broliukai urėdai,
Tik aš viena vargo dieną
Grėbiu lankoj šienelį... и т.д.

Или:

Tie krūmeliai lingojėliai,
Pjovėjėliai tinginėliai.

Nei jie pjauna, nei valioja,
Pakrūmėlėm tinginiuoja.

Ein broliukai šieno pjautų,
Ved ir mane lygiai grėbtų.

Penki pjauna, viena grėbia,
Grėbėjėlė tankiai sėdžia.

Trijų dienų jų pjovimo
Nesugrėbiau nei vežimo.

Mūsų zenkiai pjovė šieną
Apie kelmą čielą dieną.
Nieda, 142

[164] Напр.:

Pasėjau kanapę
Ant marių kraštelio.
Ei vija, kanapija,
Ei viliutė dobiliutė,
Rūtelė žalioji.

Išdygo kanapė
Ant marių kraštelio... и т.д.
(Из моих воспомин.)

Эта песня обыкновенно поется мужчинами. Для „eitinės" – женских характерна:

Einu lauke juoda,
Sako: tinginėlė.
Einu lauke balta,
Sako: mundrinėlė.
Einu kalbėdama,
Sako: tatauškėlė.
Einu tylėdama,
Sako: nečikėlė.

Nesimanau,
Neprimanau,
Tarp šių baltų
Kaimynėlių
Kaip martauti.
Nieda, 39

Или, наконец, возлюбленная народом песня, записанная St. Šimkus, поющаяся хором мужчин и женщин:

Eisim, broleliai, namo, namo!	Eisim, seselės, namo, namo!
Jaunieji broleliai, namo, namo!	Jaunosios seselės, namo, namo!
Rasim tėvelį belaukiantį,	Rasim močiutę belaukiančią,
Rankoje diržėlį belaikantį.	Rankoje rykštelę belaikančią!

165 По поводу *jotinės* (верховые марши) проф. M. Biržiška замечает: *„Eitinio ritmo* (ходового ритма) имеют еще больше уже не *giesmės*, а *dainos*, – другие наши марши. Это *raitelių maršai* (марши наездников), *žinginės* (шаговые), которые имеют ритм поступи лошади". Следовало бы отличать обыкновенных молодцев *jotinės* (верховые) от военных маршов. Первые – это песни более свободного ритма вольной верховой езды, между тем, как военные верховые, строевых коней и наездников, марши имеют более резкий ритм; *jotinės* (верховые) молодцев поют охотно и солдаты. Обыкновенные *jotinės* (верховые) молодцев – одиночные песни, имеют более печальный тон, чем марши отряда солдат („Dainos keliais", 44).
Как примеры первых M. Biržiška приводит:

Jojau dieną, jojau naktį,
Nieko gero neprijojau:
Jūros vandenėlio
Žirgeliui girdyti.
– – – – – – – – – – – – и т.д.
Nesda, 218

И:

Du balandžiu klane gėrė,
Begerdamui susdūmojo:
Ar būt gerti, ar negerti?
Ar sparnelius paplasnoti?
Gerkiv, gerkiv, balandėli,
Kai pagersva, paplasnosva.
– – – – – – – – – – – – и т.д.
Nesda, 37

Как пример вторых:

Augin tėvas du sūneliu, du sūneliu,
Augindamas labai džiaugės, labai džiaugės,
Tarė, – užaugs šienpjovėliai, šienpjovėliai,
O ir žemės artojėliai, artojėliai.
Nė aš būsiu šienpjovėlis, šienpjovėlis,
O nė žemės artojėlis, artojėlis.
Jušda, 1150. Brugmann, 56

приводит вариацию этой песни, в общем более поэтическую, но только там отсутствуют повторение „du sūneliu – du sūneliu, labai džiaugės – labai džiaugės", что, в общем, несколько нарушает ритмичность. Интересна тоже вариация и Janda, s. 43)

Или:

Ten už girių, už girelių,
Ten už upių, už upelių,
Gyven rusai, prūsai, (bis)
Kurie dienoms ir naktelėms
Krš ant mūsų šios šalelės,
Tėvų bočių tos žemelės. (bis)
„Dainos keliais", S. 46

166 *Šoktinės* (плясовые) очень многочисленны; огромное разнообразие их приведено в сборнике Niemi.

Например:

Šepetėl, repetėl, lingo,
Šepetėli, repetėli!
Nieda, 297 – вся песня!

Sadūto, rūto, lingo, tatato, tato!
Sadūto, rūto, lingo, tatato, tato!
Nieda 298 – вся песня

Ulioj, bitė,
Ulioj, kadijėlė!
Bičiutė, bitelė!
Kadijo!
Nieda, 326 – вся песня!

К бессмысленным звуковым строфам, постепенно прибавляются осмысленные, описательного характера:

Ažuolų, tatato,
Karpyti, karpyti
Lapeliai.
Ažuolų, tatato,
Rungytos, rungytos
Šakelės.
Nieda, 316 – вся песня!

Или волевого:

Du ąžuolu, lylio!
Trečia liepa, lylio!
Lioi, du ąžuolai;
Ši trečia liepa!

Pakirtiema, lylio,
Broliai, liepą, lylio!
Nieda 317 – вся песня!

На старинность этой песни указывает не только ее образ исполнения, структура, припевы, но и употребление такой глагольной формы, как *pakirtiema*! На пути развития вставные строфы развивваются до самостоятельной, законченной песни, где припев играет уже далеко второстепенную роль. Как например, излюбленная народом песня, записанная M. Čiurlionis:

Šalia kelio vieškelėlio
Gyveno šaltyšius.
Vai, dūda ir vėl dūda,
Vai tai dūda, dūdytėlė,
Gyveno šaltyšius.

Jis turėjo tris sūnelius,
Visus tris kaip vieną.
Vai, dūda ir vėl dūda,
Vai tai dūda, dūdytėlė,
Visus tris kaip vieną...
– – – – – – – – – – – – – и т.д.

Наконец, припев совсем изчезает, и остается только одна плясовая. Как например, песни, записанные тем же Čiurlionis.

Šoks tėvelis suktinį, tėvužėlis suktinį, (bis)
Tai mums gražu pažiūrėt į tėvelį šokėjėlį, (bis)
Šoks brolelis suktinį, dobilėlis suktinį, (bis)
Tai mums gražu pažiūrėt į brolelį šokėjėlį. (bis)
– и т.д.

Или:

Šoka kiškis, šoka lapė
Šoka visi žvėrys,
Ir tas briedis ilgaragis –
Ir tas strapinėja.

Šoka varna, šoka šarka,
Šok ir visi paukščiai,
Ir ta gervė ilgasnapė –
Ir ta strapinėja.
– – – – – – – – – – – – и т.д.

Nesselmann за № 180 (из Daukantas) приводит следующую песню:

Ui, ans senas, senutėlis,
Ans manęs norėjo,
Po kailinių skrebučinių
Jis prie manęs jojo.

Ir įjojo į kiemelį
Pro margus vartelius,
Ir pririšo bėrą žirgą
Prie rūtų darželio.

Ir įėjęs į darželį
Rūtų šaką laužė.
Oi tu senas, senutėli,
Nelaužyk rūtelių!
– – – – – – – – – – – и т.д.

В деревнях и ныне еще пляшут литовский национальный танец *suktinis* под следующий вариант этой песни:

Oi tas senis, senutėlis,
Kurs manęs norėjo,
Su skrebučiais kailiniukais
Pas mane atėjo.
(Припев:)
Šokim, trypkim, linksmi būkim,
Linksmai visi pauliokim,
Kol širdis plasta krūtinėj,
Apsisukime gražiai.
Oi tu seni senužėli,
Neik į rūtų darželėlį,
Kad nueisi į darželį,
Gausi šluotos paragaut.
Šokim, – и т.д.

Наконец, M. Biržiška известную резовскую песню повествовательного характера „Vilko svodbelė“:

Atvažiavo meška
Su alučio bačka,
O vilkeliui
Nabagėliui
Svotbelė kelti
– – – – – – – – – и т.д.
Rheda, 20

приводит как плясовую песню!

167 *Žaislinės* (игровые) очень многочислены и разнообразны. Например:

Oi tu ieva, ievuže,
Ko nežydi žiemužę?
O ja, o ja ja,
Ko nežydi žiemužę?

Или:

Degė žiogas degutų
Po žilvyčio kelmu.
Nuo to pikto deguto
Žiogo vaikai paputo.

Или:

Blezdingėlė, blezdingėlė
Paplastom, paplastom.
Bernužėlis su mergele
Paslaptom, paslaptom.
(Из моих воспомин.)

M. Biržiška приводит песню старинной игры дикой *Kirvis* (топор):

Šokinėkim, šokinėkim,
Šiandie geras laiks!
Kas šoka ulioja,
Tasai mūsų vaiks.

Valdytojų deivužėlių
Prašykim, o-o!
O deivužės mums padės,
Ne šiandien – ryto!
– – – – – – – – – – – – – – и т.д.
M. Birž. „Dainos kel.", 50–51

168 Много песен дает A. Niemi:

Напр.:

Atbėg pelytėlė, lylia, lylia, lylia, lylia,
Per devynias kamarėles, lylia, lylia, lylia, lylia,
Per dešimtą seklytėlę, lylia, lylia, lylia, lylia,
Neš pelytė saldų miegą, lylia, lylia, lylia, lylia,
Kaip bitelė saldų medų, lylia, lylia, lylia, lylia,
Užaugs mano sūnaitėlis, lylia, lylia, lylia, lylia,
Bus šienelio pjovėjėlis, lylia, lylia, lylia, lylia...
Nieda, 183

169 Напр.:

Tatai geros sūpeklėlės,
Eina tiesiai kaip striūnelės,
Skrenda aukštai kaip paukštelės.
Nieda, 437 – вся песня!

Или:

Ką čia supa, ką nesupa:
Dvejameilėlę, trejameilę;
Užčiučiavęs, užliūliavęs,
Toli duočiau, žmonės' leisčiau.
Nieda, 439 – вся песня

170 Припевы приведены выше.

171 Напр.:

Rido, rido, karvyte,
Rido, rido, žalmargyte,
Duok man pienelio po viedrą!
Rido, rido, karvyte!
Duok, karvyte, po uzboną!
Pelė bėgo per dirvoną,
Kiškis mušė baraboną!
Nieda, 146

[172] Напр.:

Eik, oželi, vandenio,
Oželi, vandenio.
Bijausi vilko.
Nebijok vilko:
Vienu ragu simka,
Antru – atsiginka.
Nieda, 156

[173] Напр. известная песня, записанная Nesselmann'om, цитированная Büche-r'om (*Arbeit und Ryhthmus*, III Auf. S. 96–97):

O aš turėjau
Dvi sesytėles,
Abidvi audėjates.
O jiedvi audė
Plonas drobates
Į naująsias staklates
– – – – – – – – – – – и т.д.
Nesda, 287

Или:

Išleidau dukrytę,
Išleidau jaunąją,
Išleidau audėjatę.
Sugrįžki, dukryte,
Sugrįžki, jaunoji,
Sugrįžki, audėjate.
– – – – – – – – – – – и т.д.
Nesda, 273

[174] Примеры большей частью из прусской Литвы.

Į šilą ėjau,
Šilužyj kirtau,
Pagiry laivą kūriau.
O kai pakūriau
Juodą laivatį
Su aštuoniais kampačiais.
Ant kožno kampo
Po liepos medį
Su devynioms šakatėms
– – – – – – – – – – и т.д.
Rheda, 9

Или:

Į žvejus jočiau,
Žvejus lankyčiau,
Žvejų mergatę vesčiau.
Žvejų mergatė
Pajuodakatė
Nemok trijų darbačių...
– – – – – – – – – – и т.д.
Rheda, 21

Nesselmann обе эти песни соединил в одну (186) напрасно постарался!

[175] Например:

Aukšti kalnai, žalios lankos,	Čia sesytės žlugtą skalbia
Puikiosios kvietkelės	Baltų marškinėlių,
Gul man ant akelės.	Plonų drabužėlių.
– – – – – – – – – – – – – – – –	– – – – – – – – – – – – – – – и т.д.
	Nesda, 152

[176] Напр., извест. песня:

Oi tu apynėli, taduja,
Žalias puronėli, taduja,
Oi kur tu augai, taduja... и т.д.

[177] У Niemi тех и других многочисленные примеры.

Детские:

Dzigu dzigu, magu magu,
Žąsins pūtė dūdą.
Žąsins pūtė dūdą,
Lapė taisė šarmą;
Lapė taisė šarmą,
Trinks vilkeliui galvą.
– – – – – – – – – – и т.д.
Nieda, 252

Или:

Šarkele, varnele,
Keli tavo vaikai?
Du namuos,
Du kapuos,
Du duoną raiko...
– – – – – – – – – – и т.д.
Nieda, 209

Или:

Kas ten ūžia, kas ten mala,	Meška ūžia, meška mala,
Kas ten talatuoja?	Vilkas neša mūsų poną,
Kas ten neša mūsų poną,	Kojos maskatuoja.
Kojos maskatuoja?	Nieda, 224

Пастушеские:

Ralio, karvytės mano, ralio,
Ralio, mažutytės mano, ralio!
Ateik, motute mano, ralio,
Padėk ganyti, ralio!
Karvyčių varyti, ralio!
Nieda, 250

Или:

Mūsų avytė, ralio!
Šilkų vilnytė, ralio
Striūnų kojytės, ralio
Šikšnų ausytės, ralio
Stiklo akytės, ralio!
– – – – – – – – – – и т.д.
Nieda, 260

[178] Список их: M. Biržiška *Dainos keliais*, S. 32–33.

[179] Juškevičius, *Lietuviškos dainos*. I B. S. 244.

[180] Ibid. II T. S. 362.

[181] Ibid. S. 304.

[182] M. Biržiška. *Dainos kel.*, S. 33.

[183] Ibid. 16 (подробно).

[184] Цитированные на стр. 89 и 93 – свадебные песни.

[185] Евг. Аничков. *История русской литер.* (Изд. Сытина, т. I). Ст. 62.

[186] Ibid. 62.

[187] Ныне свадьба продолжается обыкновенно вместо недели только три дня, обряды сокращены, но все-таки остатки «прежней роскоши» сохранились и до сих пор – с соответствующими песнями. Хотя сейчас уже чаще поются песни без исполнения соответствующих обрядовых действий.

[188] M. Birž. *Dainos keliais*. S. 67.

[189] Jonas Strazdas из специально подобранных народных песен составил пьесу, где в выдержанном характере каждое действие сопровождается строго соответствующими песнями.

[190] *Svotbinė Rėda Veliuoniškių lietuvių*. Kazanj, 1880.

[191] Karl Bücher. *Arbeit und Rythmus*, S. 353–354.

[192] Ibid., 354.

[193] Ibid., 345.

[194] Otto Böckel. *Psychologie der Volksdichtung*, S. 2.

[195] Ibid., S. 12.

[196] Богатые примеры приводятся хотя бы у тех же самых Böckel, Веселовский и др.

[197] Более распространена вариация этой песни:

Plaukia žąselė
Per Nemunėlį,
Gir gir gir, gar gar gar,
Per Nemunėlį.
Paskui žąselę
Ir žąsinėlis,
Gir gir gir, gar gar gar,
Ir žąsinėlis.

Eina mergelė
Margon klėtelėn,
O čia čia, o pa pa,
Margon klėtelėn… и т.д.
(Из моих воспоминан.)

[198] А. Афанасьев. *Поэтическия воззрения славян на природу.* Москва, 1865. T. I. S. 6.

[199] Dr. van der Meulen Rz. Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer. Leiden, 1907.

[200] А.Н. Веселовский. *Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля* (Собрание сочинений, Петербург, 1913. Т. I).

[201] Ibid., 131.

Поэт Юргис Балтрушайтис это последнее замечание Веселовского развил до стройной системы и дал практическое применение, помогшее ему изучить более двадцати языков. Подробнее об этом см. мои статьи „Darbas ir menas" (*Lietuva*, 1920 г. 1 мая) и „Laiškai apie kultūrą" (*Skaitymai*, XXII, 1923).

[202] Ibid., 131–132.

[203] Ibid., 136.

[204] Ibid., 140.

[205] Ibid., 153.

[206] Ibid., 142.

[207] В этой песне сохраняю особенности дзукского (dzūkai) наречия.

[208] Евгений Аничков. *Истор. русской литерат.* S. 199.

[209] А.Н. Веселовский. *Поэтика.* T. I. S. 206.

[210] Nesselmann в своем скептическом усердии приводит последнюю строфу в таком виде:

Ne šiaurys pūtė,
Ne upė tvino,
Ne Perkūnas atgrovė,
N'ugnies strėlužės šovė.

Nesda, 47

Не пожалел прекрасной старинной формы отрицания! Да вдобавок прибавил „N'ugnies"! Пусть бы он сыскал в живом народном языке или песне такое отрицание!

[211] *Die Naturvergleiche in den Liedern und Totenklagen der Litauer.* Leiden, 1907.

[212] H. Morf. *Aus Dichtung und Sprache der Romanen.*

[213] А.А. Потебня. *Объяснение малорусских и сродных песен.*

[214] А.Н. Веселовский. *Поэтика.* I т. «Из истории эпитета».

[215] Ibid.

[216] Права, если слово *mergelė* употреблено в смысле девицы (девичий стан), то она может обозначать и не молодую девицу. Но это уже литературное выражение, которое в литовском народном творчестве не употребляется.

[217] Basanavitšus. *Žiponas bei žiponė ir Auksingumas bei sidabringumas lietuviškų dainų.* Tilžėje, 1885.

[218] Веселовский, *Поэтика.*

[219] Ibid.

[220] Потебня. *Мысль и язык.* Харьков, 1913.

[221] Веселовский. *Поэтика.*

[222] Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, B III. Kraków, 1879.

[223] Выше упомянутый Jonas Žilius старается доказать, что литовские сказки – распавшийся цельный эпос (рукопись).

[224] Nesselmann „O sklydur, pludur" переводит на немецкий язык „Es plätschern, schwimmen". Неизвестно, считал ли он это междометием или сокращенным глаголам. Но считать последним – нет основания. Если имет ввиду вошедший в обиход глагол „plūduriuoti", то он значит не „schwimmen – plaukti, plaukyti", а телескаться на поверхности воды. Быть может, это у Nesselmann'а поэтическая вольность переводчика?..

[227] L. Rhesa, *Dainos*, S. 237.

[228] Ibid. S. 7–8.

[229] Мотив падения ложки или комара с дуба имеет много вариаций как в литовских, так и в белорусских песнях.

[230] „Žiurkė keliama" – значит, так мало в закромах зерна, что даже крыса так ослабела, что надо ее поднимать – сама встать уже не может. Ср. „Karvė keliama".

[231] R. Müller-Freienfels. *Poetik.* Berlin–Lpz. 1921. S. 19.

[232] Е. Аничков. *Песня* (История русской литературы), изд. Сыт. Т. I. S. 200.

[233] А.Н. Веселовский. *Поэтика.* Т. I. S. 198.

[234]

[235] Ср.

Ir sukligo antelė ant marių,
Ir pravirko dukrelė nevaloj...

[236] Надо заметить, что литовские парни летом (иногда и зимой) живут и спят в стойле, где стоит любимый конь; девушки летом (иногда и зимой) живут и спят в клети, около который, обыкновенно, расбросанны цветники. Так, по крайней мере, происходит в бывшей Ковенской губернии.

[237] Ch. Bartsch. *Dainų Balsai.* B. I. S. 54.

[238] Замечание J. Juškevičia. *Svodbinės dainos.* S. 529.

[239] V. Jagič. *Archiv für Slav. Philolog.* I. S. 311.

[240] Символ «топтания» («а мы просо вытопчем» и т.д.) широко распространен в славянской – великорусской, белорусской, украинской – народной поэзии, где имеет то же самое значение, как и в литовской.

[241] Жених, перед отъездом свататься обязательно должен накормить коня, иначе – не доедет.

[242] И переводы, и примечания остались ненапечатанны – находятся в архиве Юргиса Балтрушайтиса.

STRAIPSNIAI



LIETUVJU DAINU SIMBOLIKA

Im Erdbeben alter Völker brechen neue Quellen aus.

1. IEVADAM*

Dainu simbolika pēc būtības ir erotiska. Ja tautas epos[a] simbolikai var būt arī cita nozīme, tad lietuvju dainās, kuras savā vairumā ir liriskas, visi simboli šā vai tā izaug no Erosa.

Simbola jēdzieniskā būtība nav noteikta. Tā ir tikpat elastīga kā katrs vārds, izpaužot jaunas domas. Simbola saturs svārstās starp veselu priekšmetu rindu. Tā iemīļotā tautas dziesmas formula „Dzeguzīte kūkotāja" var simbolizēt raudošu bāreni, sērojošu māti, likteņa aizvainotu vedeklu un apbēdinātu jaunavu. No otras puses, vienu un to pašu priekšmetu var apzīmēt vairākiem ceļojošiem simboliem. Līgavaiņa simbols var būt ērglis, vanags, jātnieks, ozols un tml. Ļoti daudzi simboli ir kopēji vairākām indoeiropiešu tautām. Piem., koks simbolizē cilvēku, lapas – domas, rasa – asaras. Ir kopēji ne tikai atsevišķi simboli, bet arī veselas viņu vītnes un virknes: noliecās koks – cilvēks nolaiž galvu, vijas apinis – piekļaujas meitene, nokalst ozols – vārgst vīrietis, izplaukst pumpuri – mīlā paveŗas jauni ļaudis, sārtojas oga – jaunava nobriest par sievu, novīst rūta – cieš meitenes jaunavība, vanags aplauž zarus – tautu dēls nolaupa līgavu u. t.t.

Lietuvju dainas pēc savu simbolu dabas cieši saderas kopā ar indoeiropiešu valodu saimi: simboliem tā pati vai līdzīga

nozīme, tikai viņu sastatījumā un savstarpējā sakarībā izpaužas lietuvju radošā iztēle.

Lietuvju dainās vēl uzglabājušies pirmatnējā svaigumā tādi simboli, kuŗus Vakareiropa sen jau aizmirsusi (ziedoši lini, ziedoši mieži); bet arī daudzi lietuvju dainu simboli jau tiktāl zaudējuši savu pirmnozīmi, ka to var atminēt tikai salīdzinot ar citu tautu folkloru (ziedošie irbenāji). Pie tam jāņem vērā, ka bieži izplatītie tautas dziesmu „brālīši" un „māsiņas" ne vienmēr liecina par radniecību; brālītis var būt arī līgavainis, vīrs, vai vienkārši jaunelis, bet māsiņa arī līgava un sieva. Tas jāievēro tālākā apskatā.

Mēs apstāsimies pie pašiem raksturīgākiem dainu simboliem, ne mirkli nešaubīdamies, ka latvju lasītājs šē atradīs daudz ko pazīstamu un tuvu no savām tautas dziesmām.

2. DZIESMAS PAR VAINADZIŅU („VAINIKĖLIS")

Tā ir pati plašākā lietuvju dainu virkne. Vainikas, vainadziņš kā jaunības simbols ir meitenes dārgākā manta. Pazaudēt vainadziņu un aiziet tautās – tie ir vienlīdzīgi jēdzieni. To apliecina arī tautas paraša noņemt vaiņagu pēc salaulāšanas.

Noņems vainadziņu,
Uzliks sievas mici,
Uzliks galvai smaguminņu.
NLV, 239

Kad es biju tautu meita,
Nesu rūtu vainadziņu...
Bet jau šodien, šodieniņu
Es pie vīra gulētāja.
NLV, 206

Tā raud tautu meita, kad viņu pēc visām parašām ar godu izdod pie vīra. Vēl sliktāk, ja viņai vaiņags jāzaudē ar negodu. Tad sagandīta visa dzīve, zaudēts ne tikai vaiņags, bet arī „jaunās dienas":

Pazaudēju vainadziņu
Pie glāzes alus,
Pazaudēju jaunumiņu
Pie glāzes vīna.
Kur nu jauna iešu,
Kur no kauna glābšos!
Iešu zaļā mežā,
Pie lapsas bērniem –
Tur es jauna dēšos,
Tur no kauna glābšos.
MA

Šis fragments pastrīpo vaiņaga zaudēšanas psicholoģisko momentu un viņa sekas. Vaiņags pati svarīgākā manta. Viņa dēļ izceļas vesela cīņa. Māsiņa un viņas radi to glabā kā acuraugu, bet tautu dēls cenšas to nozagt un iegūt pašu līgavu. Ja meita izdota pie vīra, vai arī vaiņags tai nozagts, viņa to vairs nedrīkst likt galvā.

Atraisīja zaļās bizes,
Nolaupīja vainadziņu;
Ņemat to un paturat,
Ja es pati vārgos eju.
RD, 59

Še zaļās bizes nozimē rūtu vaiņagu, kurš sapīts pīnē: vispirms to atraisa, pēc tam noņem. Te jau simbols pārvērties metaforā. Šī pāreja no konkretā uz abstrakto ir jauna simbola attīstības pakāpe. Jo daina pēc savas konstrukcijas jaunāka, jo tālāk viņas radošie pirmsākumi, jo arī pati simbolika paliek abstraktāka un metaforiskāka. Te jau var runāt par stāvokļa simboliku.

Pīlītes peldēja,
Peldot klaigāja,
Vainadziņš grimstot!

Ja man zuda
Jaunās dienas,
Lai zūd arī vainadziņš.
LV, 5

Še simboliem jau nav vairs tā svaiguma kā agrāk pievestās dainās. To pašu parādību redzam arī nākošos piemēros. Aizejot svešās tautās pie vīra, māsiņa atbild mātei un brāļiem, kuri to aicina atpakaļ:

Nenākšu pati,
Mani bāleliņi:
Atsūtīšu vainadziņu.
RD, 42

Tomēr no vaiņaga grūt šķirties: varbūt vēl zaudēto izdosies atgūt un rūtas atkal iepīt matos:

Ej, māmiņa, notālēm,
Aiznes līdzi vainadziņu:
Jo tu pati labi zini,
Ka es viņu nevalkāšu.
RD, 43

Ja ar viņu atradīsim,
Ja ar viņu sameklēsim,
Tomēr vairāk nenēsāšu,
Ne ar galvā likšu.
Citām ļaužu meitiņām
Ikkatrā rociņā
Pa zelta gredzenam –
Zib un zvīļo verstīm tālu.
Bet man pašai jauniņai,
Jaunai meitiņai,
Bērniņš raud šūpulī,
Jūdzēm tāļu sadzirdams.
MA

Tā atbild māsiņa brāļiem, kad tie solās uzmeklēt zaudēto vaiņagu. To pašu lasam nākošā dainā, kad māte pierunā meitu atgriezties mājās.

... Te palika vainadziņš
Pie bāliņiem uz galda.
– Neiešu, māmulīt,
Pie tevis vairs atpakaļ:
Lai paliek vainadziņš
Jaunajai māsiņai.

Šīs dainas simbolika, salīdzinot ar iepriekšējām tautas dziesmām, uzrāda zināmu pagrimumu, jo simbols ne ar ko nav attaisnots. Tas izskaidrojams ar to, ka pēdējā dziesma uzrakstīta daudz vēlāk, kad tautas dzeja jau bij pārdzīvojusi savus ziedu laikus.

Ļoti daudzās lietuvju dainās un viņu variantos, tāpat kā slāvu tautu gara mantās, sastopam iemīļoto simbolu pāri: sēt – mīlēt.

Kad vēl augu mīļās mājās,
Brāļi dārzu iežogoja;
Tur es sēju zaļās rūtas,
Tur stādīju sārtās rozes.
Kad es agri rītos cēlos,
Kad es gāju brāļu sētā,
Piespiedos pie dārza žoga,
Zaļai rūtai pajautāju:
Vai tā atļauj ieiet dārzā,
Vai tā atļauj noplūkt ziedu?
Vēl ne vārtus nepavēru,
Kad jau rūtas nodrebēja;
Vēl ne ziedu nenoplūcu,
Jau tie birst uz baltām rokām.
MA

Spriežot pēc dainas sākuma, viss norit pilnīgā kārtībā: tautu meita pati rūtas sēja, pati audzināja. Bet piepeši traģiskās beigas. Rūtu sēšana simbolizē iemīlēšanos. Zaļā rūta, ieraugot meiteni, nodreb. Tā ir slikta zīme, kuru paskaidro šīs dainas beigas:

Atjāja tautu dēls
Pār klaju lauku.
Atjāja raitniecinš,
Gaidītais precinieks.

Ai, mana māsiņa,
Baltā līlija,
Kas tev noņēma
Rūtu vaiņagu?

Tā tad vaiņaga laupītājs bij tas pats jātnieks-raitniecinš, kurā viņa bij jau toreiz ieskatījusies, kad izsēja savas rūtas. Tādā pat nozīmē sēšanas motivu lieto nākošā, visai plaši pazīstamā tautu dziesmā:

Sēju rūtas, sēju mētras,
Sēju baltās līlijas,
Sēju savas jaunās dienas,
Līdz ar zaļām rūtām.

Ne katrreiz tautu dēls vaiņagu nolaupa; bieži vien jau abas puses iepriekš vienojušās. Ir ļoti izplatīta kāda daina, kur māsiņa jautā tautu dēlam, kad viņš domā precēties, pie kam pēdējais atbild:

Kad tu dzīsi baltus vēršus,
Dzen gar ceļa malu:
Tur mēs kopā ganīsim,
Kopā kursim guni –
Zaļu rūtu vainadziņu
Kopā dedzināsim.
JD, 521

Vaiņagu sadedzināt nozīmē no viņa atsacīties mīlestības dēļ, abpusēji vienojoties. Ka tas tiešām tā, to norāda šīs pašas dziesmas turpinājums:

Kad to būtu zinājusi,
Ka tu tāds nebēdnieks –
Būtu rūtu vainadziņu
Rasā mērcējusi.

– Kam tu raudi, tautu meita,
Baltā lilijiņa:
Rītu jāšu tirdziņā,
Pirkšu vainadziņu.

– Ja ar tu nopirksi,
Tomēr viņu nenēsāšu;
Es to tavu nebēdnību
Mūžam neaizmirsīšu.
JD, 521

Še tautu meita nevaino precinieku, bet tikai nožēlo, ka nav rasā samērcējusi vaiņagu. Pat tad, ja jaunava apprecējas mīlestības

dēļ, vaiņagu parasti sadedzina; ja turpretīm gadījies nemīlāms vīrs, vaiņagu noslēpj pūrā vai istabas tumšā kaktā.

...Ja būs labs tautu dēls –
Vaiņadziņu dedzināsim;
Ja kautkāds dzērājpuisis,
Noslēpšu pūriņā.
JD, 357

Ja tautu meita gatavojas iziet pie vīra, viņa sāk pīt vaiņagu; ja turpretīm viņa vēl tikai nepieaugusi meitene, tad vaiņagu nēsāt tai neklājas, jo tautu dēlam nav nekā ko „laupīt", ne arī māsiņai ir iemesla līgavaini gaidīt.

Nepin, māsiņ, vainadziņu,
Vēl tu viņu nenēsāsi.
JD, 485

Ja māsiņa iziet tautu dēlam pretī ar vaiņagu rokā, tas nozīmē, ka viņa ar mieru saņemt piedāvāto roku un noslēgt laulības līgumu.

Lūk, jau sievas māte
Iznāca pretīm,
Lūk, jau atcēla
Vaŗa vārtus.

Lūk, jau atcēla
Man vaŗa vārtus;
Lūk, jau atlaida
Sidraba važu.

Lūk, jau iznāca
Jaunā māsiņa;
Lūk, jau iznesa
Vaiņagu rokā.
JD, 235

Ja turpretīm tautu dēls nav patīkams un viņu negrib pieņemt, aizceļ vārtus:

Nu izgāja tētis
Un aizcēla vārtus:
Jājat vien gaŗām,
Jūs, jauni puiši!
NLV, 235

Šīs simbolu sistemas saites ar dzīvi ir ļoti trauslas. Vēl viens solis uz abstraktā pusi un simbols pārvēršās gaŗlaicīgā alegorijā:

Citām māsiņām
Zaļrūtu vaiņags,
Bet mans bodī pirkts,
Tautu dēla dāvināts.

Citām māsiņām
Vaiņags galviņā,
Bet mans uz rociņām
Skaļā balsī brēkā.

JD, 563

Tā žēlojas māsiņa, pazaudējusi savu vaiņagu „Viļņas miestiņā, dziļā purviņā".

Bodē pirkts vaiņags nozīmē sievas mici; vaiņags uz tautas meitas rokām – raudošs bērns. Stilistiski šī daina interesanta tāpēc, ka še simbols izaudzis no cita simbola, kas liecina, ka pati daina konstruktivā ziņā ir cēlusies daudz vēlāk. Meita nedrīkst grēkot, kamēr vaiņags galvā; tāpēc guļot ar puisi, vaiņagu pakaŗ vadzī.

Tautu meitu guldīšu
Jaunā gultā,
Vaiņagu pakāršu
Izmargotā vadzī.

NLV, 141

Mīļā, biju stallī!
Mīļā, biju pie puiša;
Mīļā, mans vainadziņš
Stallī uz vadža.

NLV, 136

Vaiņags pielīdzināms jaunavības barometrim, no kuŗa neko nevar noslēpt, kuŗā viss redzams:

Apsarmots, aprasots
Mans vainadziņš;

Es, meitiņa, aprunāta
Netaisniem vārdiņiem.

NLV, 314

Rasa nav ragana, kuŗa ne no šā, ne no tā uzkritīs tautu meitas vaiņagam, lai to nomušītu. Tas notiek šādi:

Agri rītā, rītiņā
Lēca saulīte,
Bet pa stikla lodziņu
Māte žūrēja.

Saki, mana meitiņa,
Kur tu staigāji?
Kur uz tava vaiņaga
Migla uzkrita?

Argi rītā, rītiņā
Gāju uz avotu,
Tur uz mana vaiņaga
Migla uzkrita.

Tas nav tiesa, bērniņ,
Tie nav taisni vārdi.
Tu pa klaju lauku
Puisi pavadīji!

Tas ir tiesa, māmiņ,
Tie ir taisni vārdi:
Mēs ar savu mīļo
Ilgi runājām.

RD, 38

Ja šādos apstākļos krīt rasa uz vaiņaga, tad ir pamats ļaunām valodām, jo aprasots vaiņags ir slikta zīme.

Ai, ai, Dieviņ, Dieviņu manu! Cik šo nakti Man gāja grūti:	Nosala kājas, Nosala rokas, Uzkrita rasa Uz vaiņaga. JD, 969

Tālāk daina dzied, ka māsiņai, sienu grābjot, piejāj tautu dēls un jautā:

Dievs palīdz, Jaunā meita!	Kamdēļ tu Bez vainadziņa?

Tā tad aprasots vaiņags ir pielīdzināms zaudētai jaunavībai; tas ir uz visiem laikiem zudis, tāpēc pakarāms vadzī, vai slīcināms jūŗā. Dažreiz jaunākā laikmeta dainās šis simbols pilnīgi zaudē savu pirmnozīmi un paliek par patstāvīgu tematu. Gandrīz katrā dainu krājumā var atrast dažus variantus tam liriskam notēlojumam, kā tautu meitai ejot staigāt, saceļas ziemeļvējš un nopūš viņas vainadziņu, kuŗa dēļ vairs atliek tikai raudāt. Dažreiz šis ziemelis vēl atgādina īsto tautu dēlu, vaiņadziņa zadzēju, bet parasti šai vēja rotaļai vairs nevar redzēt cauri veco, tautas parašu sildīto simboliku. Vējš nu aizpūš vaiņagu upē vai jūŗā, to cenšas izzvejot, saķert; viņa dēļ jauni puiši noslīkst, bet māsiņa te raud, te smejas. Tas liecina, ka vaiņaga simbolika jau ir aizmirsta un nesaprotama – palikusi pāri tikai tukša fantazijas rotaļa.

Līdzīgu vietu lietuvju dainās ieņem arī gredzens, bet viņam nav seno, tautas iemīļoto vaiņaga tradiciju; viņa simbolizacija daudz vienkāršāka. Nevainīgas jaunavas gredzens mirdz un laistās; zaudējot jaunavību – sarūsē. Līdzīgi vaiņagam gredzens iekrīt ūdenī, kur puiši to meklē un viņa dēļ iet nāvē. Vaiņaga un gredzena attiecības lietuvju tauta iedomājas šādi:

Gāju pa ciemiņu Gar rūtu dārziņu, Satiku ciemiņā Tautu dēlu nebēdni Pie rūtu dārziņa;	Tvēra mani aiz rokas, Uzmauca zelta gredzenu… Ak, un mans vainadziņš Iekrita strautiņā. RD, 31

Šī daina uzrakstīta simts gadu atpakaļ, bet pēc savas konstrukcijas tā ir daudz jaunāka par citām, vēlāk uzrakstītām. Šīs tautu dziesmas slikta dzejas kvalitate liecina, ka viņai nav ciešu saišu ar tautas radošām tradicijām, ar viņas dzīves ritmu. Atskaitot gadījumus, kur gredzena simbols ieviesies dainās, lai atvietotu citus daudz spilgtākus, dzīves caurstrāvotus simbolus, lietuvju tautas dzeja nav gredzena simbolam devusi nekā specifiski sava, nekā nacionali īpatnēja. Šis simbols šķiet aizgūts no citurienes, jo viņā saskatāmi gan baznīcas, gan grāmatniecības, gan kaimiņtautu folklora iespaidi.

3. DZIESMAS PAR CEPURĪTI („KEPURĖLĖ")

Kā vaiņags ir jaunavas daiļums un lepnums, tā cepure – jaunekļa. Vaiņags un cepure šaī ziņā ir līdzvērtīgi simboli.

Zib guntiņa,
Zib cepure,
Zib manai līgavai
Rūtu vaiņadziņš.
JD, 750

Tā tautu dēls lielās ar savu laimi un savu cepuri glabā ne mazāk kā tautu meita savu vaiņagu. Ir ļoti plaša tā saukto „sazaroto dainu" saime, kur viens zars apstrādā motivu par tautu meitu un vaiņagu, bet otrs – par tautu dēlu un cepuri.

Tautu dēls uzmācās
Tautu meitai, teikdams:
Gul uz maniem ceļiem,
Gul uz baltām rokām.
Guldamās atstāju,
Celdamās neatradu:
Ne galvā vaiņadziņa,
Ne pirkstos gredzentiņa.
NLV, 127

Es no zirga nokāpdams,
Gūlos meitas klēpī,
Baltās lil'jas rokās.
Atmodies neatradu
Ne sidraba piešu,
Ne cepurītes.
Ak, atdodat, ja atrodat,
Man kauna nedarat,
Ne manai līgavai!
RD, 51

Salīdzinot abus dainu zarus, redzam, ka tautu dēla cepures zaudējums atbilst tautu meitas zaudētam vaiņagam un viņas gredzens – zaudētiem piešiem. Kā tautu meita, stallī gulot pie puiša, vadzī kaŗ vaiņagu, tā tautu dēls, iedams klētī pie meitas, atstāj cepuri uz skrīnes:

Mīlīt, biju klētī!
Mīlīt, biju meitās!
Mīlīt, mana cepure –
Klētī uz skrīnes!
NLV, 136

Bet šī simbolu virkne risinama vēl tālāk. Tautu meita, vēlēdamās atriebt par nodarīto, norauj tautu dēla cepuri un bradā dubļos. Tā ir saldākā atriebība par nolaupīto vaiņagu.

Ja es tavi, šķelmi, pazītu,
Cepuri no galvas norautu,
Melnā purvā samītu.
NLV, 154

Kad māsiņa iziet tīkamam tēva dēlam pretī ar vaiņagu rokā, tad pēdējam atliek tikai noņemt cepuri: dots pret dotu.

Viņš tai deva labu rītu,
Viņa tam ne vārdiņa;
Viņš noņēma cepurīti –
Viņa savu vaiņadziņu.

Bieži gadās arī otrādi: tēva dēls cepuri gan noņem, bet meita vaiņagu patur galvā. Tā ir zīme, ka nav nekādas cerības. Kā greizi uzlikts vaiņags, tā uz sāniem nošļukusi cepure var viegli nokrist pirmā „vējā":

Viņā pusē Nēmunei
Stāv uz krasta māsiņa.
Vaiņags greizi nošķiebies,
Zīda *lentas* atrisušas.

Ja būt' mana līgava,
Es pār upi pārpeldētu,
Es pār upi pārpeldētu;
Taisni liktu *vaiņadziņu,*
Taisni liktu *vaiņadziņu;*
Zīda *lentas* sasaistītu.

Viņā pusē Nēmunei
Stāv uz krasta tautu dēls.
Cepure uz sāniem tam,
Zīda *josta* līdz pat zemei.

Ja būt' mans līgavainis,
Es pār upi pārpeldētu;
Es pār upi pārpeldētu;
Taisni liktu *cepurīti,*
Taisni liktu *cepurīti,*
Zīda *jostu* sasaistītu.

Abu simbolu līdzvērtība ir uzkrītoši liela. Bet arī cepures simbols, līdzīgi vaiņagam, var iegūt patstāvīgu nozīmi un atraisīties no savas agrākās sakarības.

Gribēja mani pievilt
Un no ciema izraut;
Bet es pirmā vīlu,
Cepurīti rāvu,
Dubļos samīdīju.
JD, 472

Tiesa, arī tautu dēls dara tāpat un bieži nozagto vaiņagu sabradā dubļos. Tikai pievestā fragmentā nav psiholoģiska pamatojuma: „grēks" nav noticis, bet cepure samīdīta. Tā tad cepures simbolam nav vairs agrākās pirmnozīmes, jo še tas nozīmē aizkārtu godu vispār, bet ne zaudētu nevainību, kā tas bij senāk.

Līdzīgi aprasotam vaiņagam, arī aprasota cepure liecina par kopīgi izdarīto apgrēcību. To redzam no kādas A. Juškas krājuma dainas (518.), kuŗa dzied, ka rasa uzkrīt uz vaiņagu un cepuri, bet tautu dēls un tautu meita zaudē savas jaunās dienas, kuŗas nekad vairs neatgriezīsies.

Šis simbols palīdz mums atslēgt kādu citu vēl interesantāku un, varbūt, vēl senāku simbolu:

Es jau teicu, teicu
Savai mīļajai –
Neej, neej linu laukā:
Uzkritīs, uzkritīs
Uz vaiņadziņa
Mēļais, mēļais linu ziediņš!

Es jau teicu, teicu
Savam mīļākam –
Nejāj, nejāj rudzu laukā:
Uzkritīs, uzkritīs
Uz cepurītes
Dzeltens, dzeltens rudzu ziediņš!
NLV, 385

Citos variantos rudzu vietā minēts miežu ziediņš. Kads pazīstams vācu profesors B. man pastāstīja šādu gadījumu. – Savā jaunībā viņš mācījies lietuviski Insterburgas tuvumā, kur par viņa skolotāju bijusi kāda pusinteliģenta ciema lietuviete. Reiz viņi divatā staigājuši gar ziedošu linu lauku. Viņš norāvis dažus ziediņus un pasniedzis jaunavai. Tā ļoti apvainojusies,

aizskrējusi un arī vēlāk nav vairs gribējusi ar viņu runāt. Pārsteigtais jaunais profesors nesapratis, ko tas nozīmē. Viņš griezies pie pazīstamā pētnieka A. Leskīna, bet tas, nemīlēdams, ka viņu jautā par lietām, kuŗas pats nezin, strupi atbildējis, ka tā ir bijusi vienkārši jaunavas kaprize. Bet profesors B. domā, ka šis A. Leskīna izskaidrojums nesaskan ar notikuma faktiskiem apstākļiem un tāpēc pielaiž, ka linu zieds lietuvju folklorā simbolizē kaut ko visai svarīgu.

Otrs lietuvju dainu pētnieks Kr. Barčs to izskaidro šādi: „Aizrādījums uz rudzu un linu ziediem nozīmē, ka jauneklis un jaunava saderinoties ir zaudējuši savu brīvību un tagad tiem jādomā par kopējo saimniecību – viņam par rudzu, viņai par linu lauku."

Žēl, ka šis ievērojamais zinātnieks nav atradis par vajadzīgu pamatot savu slēdzienu. Tiesa, lietuvju dainās var vērot dažas zīmes no šīs specifiskās atbildības.

Kas par sievu dainām,
Kas par zaļiem kāļiem!
Dainojat, sieveles,
Zaļo jūsu kāļi!

Kas par vīru dainām,
Kas par zaļiem rudziem!
Dainojat, vīreļi,
Zaļo jūsu rudzi!

Kas par puišu dainām,
Kas par zirgu zvaigām!
Dainojat, puišeļi,
Lai zviedz jūsu zirgi!

Kas par meitu dainām,
Kas par zaļām rūtām!
Dainojat, meitiņas,
Zaļo jūsu rūtas!
JD, 262

Varbūt šis piemērs pa daļai pabalsta Barča domas, tomēr paša jautājuma neatrisina: kāpēc gan ciema jaunava tik ļoti apvainojās no profesora B. pasniegtā ziediņa? Šī simbola sākumi meklējami dziļāk. Minētās dainas jūtoņa ir ļoti sēra: dziesma sākas ar pārmetumu „Vai es tev to neteicu?" Tai pašā Neselmaņa krājumā atrodam otru variantu, kuŗš beidzas vārdiem:

Jel neraudi, jel neraudi
Tu, mūsu māsiņa!
NLV, 385

Tā tad lina ziediņa uzkrišana uz vaiņaga ir slikta zīme un norāda asaras. A. Juškas krājumā šai pašai dainai atrodam sekošu variantu:

Vai vēji pūta? Vai dārzi šalca? Vai niedras līgo? Niedrītes līgo?	Vai vēji pūta? Vai dārzi šalca? Vai lil'jas līgo? Līlijas līgo?
Raudāja brālīts, Raudāja jaunais, Pa grīdu iedams, Pa kulu iedams.	Raudāja māsa, Raudāja jaunā, Pa grīdu ejot, Pa kulu ejot.
Vai es tev neteicu...	Vai es tev neteicu...

Tā lietuvju tautas dzejā sākas tikai pašas sērākās dainas, pati rūgtākā nediena. Māsiņa raud par savām jaunām dienām, par rūtu vaiņagu, uz kuŗa uzkritusi rasa un paņēmusi viņas jaunavību. Tā kā tautas uzskatos cepure un vaiņags, rūta un kumeļš, gredzens un pieši, dārzs un stallis ir līdzīgi simboli, vai tad arī mieža un lina zieda iespaidu nevar pielīdzināt rasai? Vai tad lina un mieža zieds, uzkrizdams uz vaiņaga, nesimbolizē jauno dienu un pašas jaunavības zaudējumu? Bez šaubām tas ir tā. To pierāda arī tautas parašas. Tas pats Juška ir uzrakstījis citu variantu, kuŗā apdziedāta kāda kāzās nodarama „veca tiesa":

Vai es neteicu Savai māsiņai: Neej pa linu lauku, Zaļu linu lauku!	Tur gauži raudāja Mūsu māsiņa, Pa grīdu ejot, Solā sēžoties.
Uzkritīs, uzkritīs Uz vaiņaga Zaļo linu ziediņš – Mēļais, mēļais ziediņš!	Ak neraudi, neraudi, Mūsu māsiņa, Rītā vēl gaužāk Tevi raudinās.
Vai vēji pūta? Vai dārzi šalca? Lilija līgo? Niedriņa žūžo?	Noņems tev vaiņagu, Liks sievas mici; Satumsīs sirsniņa, Nobālēs sejiņa. JSv, 655

Šo dainu dzied kāzās, atgriežoties no klēts, kur jaunlaulātos bij guldinājusi pati māte un aizslēgusi durvis. Tā tad lina zieda krišana uz vaiņaga nozīmē, ka jaunavai pirmā kāzu nakts jāpavada klētī. Otrā rītā viņai vairs nebūs rūtu vaiņaga, bet tai uzmauks sievas mici. Lūk, kāpēc tā apvainojās ciema meitene, kad viņai pakalpīgais profesors B. pasniedza linu ziedu. Šīs dainas un arī pats lina ziedu simbols cēlušies no tautas kāzu parašām. Vēlāk it dabīgi daina un viņas simbolika atrisa no tiešās dzīves un ieguva citu, vairs nesaprotamu nozīmi. Šī simbolu dekadence ir ļoti parasta parādība. Bez jau agrāk minētiem pievedīsim vēl vienu piemēru, kā izvirst cepures un vaiņaga simbols.

Slīka tautu dēls,
Slīka jauākais,
Bet cepurīte
Pa ūdeni pludoja.

Glāb to, māsiņa,
Glāb, jaunākā,
Ja ne mani pašu,
Tad cepurīti.
NLV, 366

Jūŗā, jūriņā,
Lielā ūdenī,
Peldu pludoja
Jaunā māsiņa.

Glāb to, tautu dēls,
Glāb to, jaunākais,
Ja ne mani pašu,
Vismaz vaiņagu.
NLV, 366

Mitoloģiskā skola šo dainu izskaidrotu šādi: jūŗa nozīmē cilvēka nelaimi, kuŗas dēļ iet bojā jauneklis un jaunava; viņu lūgums glābt cepuri un vaiņagu nozīmē glābt viņu labo slavu un godu. Bet tādam izskaidrojumam neatrodam nekāda pamatojuma tautas uzskatos. Minētās dainas redzam vienīgi savu agrāko nozīmi zaudējušu un no dzīves atrautu dzejas simboliku.

4. DZIESMAS PAR ZIRGU („ŽIRGAS")

Kā vaiņaga simbols lietuvju dainās ir daudz vairāk izplatīts nekā viņam atbilstošais cepures simbols, tā arī zirga simbols apstrādāts daudz rūpīgāki par viņa ekvivalentu – rūtu. Ja pirmais simbolu pāris (vaiņags un cepure) apzīmē noteiktu parā-

dību, tad to nevar teikt par šā simbola otro pāri. Rūta var apzīmēt gan pašu jaunavu, gan viņas nevainību, bet visbiežāk tā ir viņas uzticamā draudzene, ar kuŗu sarunājas, apspriežas un kuŗai izstāsta savus pārdzīvojumus. Turpretīm zirgs nekad neatvieto pašu tautu dēlu; viņš ir tikai uzticams draugs un drošs līdzkareivis, kuŗš simbolizē jaunekļa drosmi. Ja māsiņa sēj rūtas, tas nozīmē, ka tā ir samīlējusies; ja pin vainadziņu – gatava iziet tautās. Bet ja tautu dēls iegādājies zirgu, tad tā ir zīme, ka nu viņš īsts precinieks. Šī līdzteku simbolika sakrīt arī sīkumos: jaunava plūc rūtas – jauneklis baŗo kumeļu, viņa pin vaiņagu – viņš sedlo zirgu, viņa sedz matos vaiņagu – viņš sēžas zirgā.

Raudāja māsiņa
Rūtu dārziņā,
Bet staltais tautu dēls
Jaunā stallītī.

Raudāja māsiņa,
Rūtas plūkdama;
Bet staltais tautu dēls,
Zirgu baŗodams.

Raudāja māsiņa,
Vaiņagu pīdama;
Bet staltais tautu dēls,
Zirgu sedlodams.

Raudāja māsiņa,
Vaiņagu segdama;
Bet staltais tautu dēls,
Zirgā sēzdamies.

NLV, 296

Zirgs ir bāliņa uzticamais draugs, kuŗš viņu neatstāj arī pēc nāves:

Veda bāliņu pa lauku,
Kumeļš līdzi rikšoja.

JD, 199

Tas ir arī viņa līdzkareivis un palīgs visās mīlas dēkās.

Skrien, zirdziņ! lec, bērīt,
Kamēr esmu neprecēts;
Līdz ko ņemšu sevim sievu,
Tad vairs tā nelēkāsi.

Nestāvēsi jaunā stallī,
Neēdīsi manas auzas –
Tevi druvā dancinās,
Zaļu zāli ēdinās.

TB

Bāliņa kumeļš nevien to pavada, bet arī dod viņam padomus un aizrāda uz briesmām. V. Jagičs saka, ka pēc slāvu tautas uzskatiem zirga atteikšanās dzert nozīmē, ka viņa kungam draud kāda nelaime. To pašu var attiecināt arī uz lietuvju dainām:

Pāri smiltīm upe tek,
Negrib viņā kumeļš dzert.
Šk, 24

Šinī gadījumā tas liecina, ka bāliņa līgava ir viegli apkaitinama.

Jāju lauku, jāju otru,
Neko labu nesajāju:
Dajāju pie upītes
Duļķainā ūdeņa,
Jau pie krasta iedzeltens,
Pašā vidū vienās duļķēs.
Negrib mans kumeļš dzert,
Negrib tumši bērais.
Šk, 31

Tā ir zīme bāliņam, ka viņam šoreiz nevajaga jāt pie savas izredzētās. Viņš jāj otrreiz, kumeļš nodzeŗas, un precību jājiens beidzas sekmīgi. Tikpat slikta zīme ir kumeļa klupšana.

No neīstām valodām,
No netaisniem vārdiņiem
Klūp un elso kumeļš mans.
JD, 623

Ja kumeļš negrib ne auzas, ne ūdeņa, tad laiks jāt līgavās: viņš līdz ar bāliņu noilgojušies.

Ne es gribu auzu,
Ne ar' zaļā siena,
Ne ar' tīrā ūdentiņa!
Bet es gribu skrieti
Šai sestā vakarā
Pie jaunās tautu meitas.
JD, 390

Kumeļš izpilda arī citus tautu dēla uzdevumus:

Ko es tevim teikšu,
To tev padarīti:
Zaļās rūtas izmīdīti,
Tautu meitu raudināti.
JD, 197

Ja kumeļš samīdīs rūtas, tad tautu meita būs bāliņa līgava. Sējas izbradāšanas simbols plaši pazīstams arī lielkrievu rotaļu dziesmās, kur meitas dzied: „А мы просо сѣяли", uz ko puiši atbild: „А мы просо вытопчемъ".

Sēt nozīmē mīlēt, sēju izbradāt – ievākt mīlas augļus. Šī lielkrievu tautas dziesma ir daudz senlaicīgāka nekā tas pats motivs lietuvju dainās:

Kumeļš rūtas izmīdīja,
Puisis meitu nobučoja;
Zirgu ved no rūtu dārza,
Puisi prom no meitiņas!
NLV, 52

Ja tautu meita atraida bāliņu, tad viņa kumeļu aizdzen kaut-kur tālāk uz lauku. Preciniekam jautājot, kur viņam nolikt savu zirgu, līgava vai viņas radi tam atbild dažādi:

Laid savu bērīti
Uz papuvi,
Met zelta gredzenu
Lai sarūsē.
NLV, 176

Šāda atbilde nozīmē, ka precinieks ir noraidīts. Ja turpretīm līgava pieņem priekšlikumu, tad tautu dēls dabū šādu atbildi:

Laid bēro kumeliņu
Rūtu dārziņā,
Mauc zelta gredzenu
Baltā rociņā.
NLV, 176

Dažreiz zirgs ne tikai izmīda rūtu dārzu, bet pat apēd vai-ņagu:

Kam tu mazgā baltu muti,
Dzi! Kā odi dūc ap zirgu:
Noņems tavu vaiņadziņu,
Pabaŗos kumeliņu.
NLV, 388

Tā tad kumeļš ir ar mieru pakalpot savam kungam un ap-vainot nabaga meiteni:

Mundris brāļa kumeliņš
No tā rūtu vaiņadziņa!
BD, 102

Nav labi arī, ja pati tautu meita apkopj un baŗo precinieka kumeļu: viņa ar nodomu var auzu vietā viņam iedot savu vai-ņagu:

Meitiņa, līlijiņa,
Ar ko šonakt runāji?
Kā kumeļu baroji?
– Ar bāliņu runāju,
Bāliņa kumeļu baroju!

Meitiņa, nerātne,
Dzīvītes jaucēja:
Dzīvi izjauci,
Puišus mielojot!

Kopa ar auzām tu
Iedevi vaiņagu;
Kopā ar ūdeni
Savu jaunību!
MA

Kumeļa zviegšana nozīmē, ka tautu dēls jautā iecerēto, vai viņa ir ar mieru būt par sievu:

Tu mana meitiņa,
Mana līlija,
Vai tu nedzirdi
Silā kumeļu zviedzam?

Ja ar dzirdēju,
Neatminēju:
Vēl es palikšu
Pie māmiņas.
RD, 25

Ja turpretīm tautu meita klausās, tad viņai vairs neizbēgt no sava likteņa.

Kam tu staigāji
Vēlu pa pagalmu,
Kam tu klausījies,
Kur zviedza kumeļi?
Šk, 20

Tā bāliņš pārmet māsai, kurai no šīm nakts gaitām ielaidies rokās „brēcošs vanags" – bērns. Kā kumeļā attēlojas visas pārējās tautu dēla gaitas un viņa dzīves ritums, par to še nerunāsim.

5. DZIESMAS PAR IRBENĀJIEM („PUTINAS")

Irbenājs ir ļoti iemīļots lietuvju dainu motivs, bet viņš nav ne tuvu tik pirmatnējs, kādu to redzam lielkrievu foklorā. „Съ кѣмъ ягодки рвала, калину ломала?" Tā krievi dzied kāzās, kad jaunlaulātie pieceļas pirmā rītā. Kā to jau aizrādījis E. Aņičkovs, tad irbenāju ogu sarkanums un visas kāzu parašas pietiekoši noskaidro šī simbola nozīmi. Turpretīm lietuvju dainās tam nav

nekāda sakara ar tautas parašām. Simbolizaciju vēl apgŗūtina arī tas, ka lietuvju valoda vārds irbenājs ir vīriešu kārtas. Un tomēr, arī lietuvju folklorā šim simbolam kādreiz bij ļoti izcila vieta:

Kalnā irbenājs,
Pakalnā sermūkslis;
Tautu meita, līlija,
Irbenāju lauza,

Irbenāju lauza,
Puisim jautāja:
Vai mēs precēsimies,
Vai gaidīsim rudenīti?
Šk, 16

Pats par sevi šis pants ir nesaprotams: kaut kur kalnā meita lauž irbenāju un piepeši sāk ar puisi runāt par precībām! Bet no tālākā satura redzam, ka irbenāju laužot viņa tomēr pazaudējusi vaiņagu; tā tad bij iemesls runāt par precēšanos. Tikai puisis viņu pievīla, un tāpēc daina beidzas ar raudām:

Nobirst dārzā roze,
Nolūst lilija,
Un pār sārtiem vaigiem
Birst man asaras.

Tagad šis motivs visbiežāk sastopams nebēdnīgās puišu dziesmās, kuŗi lielās ar to, ka nolauzuši irbenāju, kuŗš šinī gadījumā simbolizē jaunavu. Bet visā visumā šis simbols ir tiktāl atrisis no pirmatnējiem sakariem ar tautas parašām, ka tas jau izvirst pilnīgās abstrakcijās.

Sarkanais irbenāj,
Kam tu zemē nolīki?
Kam tu zemē nolīki,
Dziļā Donavā?

Vai vēji nogāza,
Vai lietus izskaloja?
Vai lietus izskaloja,
Vai putns notupēja?

Ne vēji nogāza,
Ne lietus izskaloja, –
Ne lietus izskaloja, –
Tik putns notupēja!
Šk, 78

Šaī šķietami neprātīgā atbildē, ka putniņš ar savu svaru noliecis irbenāju līdz pat Donavas dziļumiem, patiesībā slēpjas dziļš saturs, pie kam pati Donava te nekādu lomu nespēlē: tā slāvu tautu dzejā nozīmē vienkārši platu upi. Šaī gadījumā

irbenājs un koks vispār norāda uz jaunavu, bet putns, kurš lauž viņa zarus, vai vienkārši attupies, simbolizē precinieku. Tā kā irbenājs, putna nomīdīts, ielīcis upes dzelmē, tad ar to ir aizrādīts, ka līgavainis ir atstājis savu iecerēto. To pierāda šīs pašas dainas otrā puse:

Sūrs un grūts man liktenis,
Iešu ceļu dziedādama,
Iešu ceļu dziedādama,
Savu Laimu piesaukdama.

Atsaucies jel, mana Laima,
Viņā pusē Donavai,
Viņā pusē Donavai,
Aiz zilās jūriņas,
Aiz zilās juriņas,
Aiz zaļās birstalas.

Pēc visa tā, ko mēs teicām par dainas pirmo pusi, nav vairs vajadzīgs izskaidrot, kāpēc tā sūdzas un žēlojas tautu meita.

6. DZIESMAS PAR ZĪLĪTI („ŽYLELĖ")

Pēc uzrakstītām lietuvju dainām ir diezgan grūti atrast šī simbola īsto būtību. Varbūt, ka tas jau tiktāl zaudējis savu pirmnozīmi, ka atminējums tagad meklējams nevis dainās, bet tautas parašās un ieradumos? Vai arī šis simbols ir aizgūts no kaimiņiem un nav vēl paspējis pilnīgi aklimatizēties lietuvju tautas dziesmās, kāpēc arī viņa saturu uz šī materiala pamata nav vispār iespējams atrast. Varbūt, to var vienīgi noskaidrot latvju dainu motivi.

Noķēru zīli, zīlīti
Savās baltās rociņās;
Ielaidu zīli, zīlīti
Savā rūtu dārziņā.

Raugies, meita, lodziņā,
Ko dar' zīle dārziņā?
Zīle rūtas sašķina,
Meita pina vaiņagu.

Meita miegā iesnaudās,
Zīle projam aizlaidās.

Noķēru strazdu, strazdiņu
Savās baltās rociņās;
Ielaidu strazdu, strazdiņu
Savā jaunā stallītī.

Raugies, puisi, lodziņā,
Ko dar' strazdiņš stallītī?
Strazdiņš sienu atnesa,
Puiša zirgu baŗoja.

Puisis miegā iesnaudās,
Strazdiņš projam aizlaidās.

NLV, 401

Šīs dainas uzrakstītājs Neselmanis ir to stipri sakropļojis, jo viņš ne tikai nesaprata lietuvju dainu garu, bet, cenzdamies tautas dziesmas izlabot, bieži pilnīgi aptumšoja pašu tekstu. Tomēr šis variants ir vērtīgs tai ziņā, ka te ir izturēts pilnīgs paralelisms starp zīli un strazdu. Gandrīz visas pārējās dainas apdzied tikai šī motiva vienu pusi – zīlīti.

Kā jau agrāk aizrādījām, jaunava, iedama līgavās, pin sev vaiņagu, bet jauneklis, jādams precībās, baro kumeļu. Ja zīle, ielaista puķu dārzā, plūc rūtas vaiņagam, bet strazds nes sienu kumeļam, tad viņi it kā gatavo abus jauniešus uz turpmākiem notikumiem. Tas pats Neselmanis sniedz citu variantu: Jaunava sēž klētī un raud, bet zīlīte, ieskrējusi dārziņā, skaisti dzied. Līdz ko zīle sāk rūtas sēt, tautu meita beidz raudāt, bet vēl paliek klētī sēžot. Kad zīle rūtas jau ravē, jaunava iziet no klēts un atsēžas blakus. Zīlei beidzot rūtas plūkt, jaunava pin jau vaiņagu un paliek līgava. Tā tad zīle uzskatama par jauniešu savedēju. Vēl vairāk variantus atrodam A. Juškas grāmatā, no kuŗiem daži beidzās šā:

Māsa saldi aizsnauda,
Zīle veikli izspurdza;
Māsa miega pamodās,
Zīle atkal atlaidās;

Zīle atkal atlaidās;
Līdzi atnes mīļus vārdus;
Nav tai tikdaudz spalviņu,
Cik bij mīļu vārdiņu.
JD, 355, 646

Šīs pašas dainas variantiem ir arī citādas beigas:

Meita saldi aizsnaudās,
Zīle laukā izlaidās;
Zīle laukā lēkāja,
Meita gauži raudāja.
Atskrien zīle atpakaļ,

Pārnes meitai vēstīti:
Cik uz zīles spalviņu,
Tik bij ļaunu valodu.
Kritīs zīlei spalviņas
Līdz ar ļaunām valodām.
JD, 597

Visos variantos tautu dēls ielaiž zīli puķu dārzā, un viņa skubina tautu meitu pīt vaiņagu. Tad zīle aizlaižas uz lauku pie arāja vai pļāvēja, kuŗš viņu sūtījis dārziņā. Viņa atkal atgriežas pie tautu meitas līdz ar mīļiem vārdiņiem, kuŗi lietuvju dainās apzīmē vismaigāko mīlu. Ja arī zīle atlaižas atpakaļ ar nelabu

vēsti, ka meita kritusi ļaužu valodās, tad arī tas stāvokli negroza. Tāpēc zīle uzskatama par preču māti-savedēju. Tomēr šo iztulkojumu nevar uzskatīt par pilnīgi ticamu, jo daudz kas paliek neizskaidrots: kāpēc visi varianti tik spēji nobeidzas? Kāpēc tautu meita tur zīli rokās, kamēr iemieg un ļauj tai aizlaisties? Un kāpēc citās, līdzīgās dainās nekur nesastopam zīles? Vai tā būtu atbalss no Bokačio motiva par jaunavu un lakstīgalu?

7. DZIESMAS PAR PŪRU („KRAITIS")

Paraugam pievedīsim šādu dainu, kuŗu krieviski tulkojis pazīstamais rakstnieks Vjačeslavs Ivanovs:

Veda manu pūru
Svešā tautu zemē
Diviem, trejiem ratiem,
Pieciem, sešiem zirgiem –
Ātriem skrējējiem.
Kur tie rati grima,
Tur pārtrūka virves...
Līdz ko gāju tautu klētī,
Grīda līka man zem kājām.
RD, 1

Tulkotājs piezīmē, ka pūra ratu iegrimšana zemē tautas uzskatos nozīmējot laimīgu dzīvi: rati grimst aiz bagātā pūra smaguma, kuŗš pa daļai nodrošina laimīgu laulības sākumu.

Māmiņa mana,
Vecīte mana,
Kam tu pilnu nepieliki
Izmargoto pūru?

Bērīts vilka,
Neelsoja;
Brāļi nesa
Šūpodami.
NLV, 263

Pie iepriekšējās dainas vārdiem: „Līdz ko gāju tautu klētī, grīda līka man zem kājām" V. Ivanovs paskaidro, ka tie norādot uz kuplu bērnu pulciņu, kas varbūt ir arī pareizi, bet nav pierādams.

8. DZIESMAS PAR MUIŽU („DVARAS")

Lietuvju dainas ļoti bieži un ar mīlestību piemin augstu, izmargotu, lielu muižu, ko varbūt varētu izskaidrot ar Heinricha Morta vārdiem: „Cik bieži tautas dziesmas sauc savus varoņus par karaļiem un karalienēm, prinčiem un princesēm, kamēr īstenībā šie varoņi bij parastie nekronētie mirstīgie. Tautai tīk vismaz savā fantazijā staigāt pa kungu pilīm un pagalmiem. Viņa kā bērns naivi priecājas par visu, kas laistās." Varbūt, ka izteiciens „izmargota, augsta pils" arī varētu nozīmēt tautas uzskatus par nesasniedzamo labklājību iedomātā kungu miteklī. Tomēr lietuvju dainās vēl saskatāms tas pirmavots, no kuŗa izaudzis priekšstats par „dvaras".

Aizies klaušu darbos,
Izmargotā muižā;
Atstās mani raudot,
Dzirnās māli maļot.

Nāks no klaušu darbiem,
Izmargotās muižas,
Nāks ar mīļiem vārdiem,
Rūgtām asarām.

RD, 26

Ja ne katrreiz nosaukums „dvaras" liecina par klaušu laikiem, tad tomēr muižnieku staltās mūra pilis veco sabrukušo zemnieku sētu vidū gribot negribot raisīja tautas iztēli un tai atgādināja, ka kaut kur tiešām pastāv dzīvē nesasniedzamā laimes pils.

SAĪSINĀJUMI:

BD – Karl Brugmann. Litauische Volkslieder. Strassburg, 1882.
JD – A. Juška (Juškevičius). Lietuviškos dainos. Kazanj, 1880.
JSv – A. Juška (Juškevičius). Lietuviškos svotbinės dainos.
TB – Из записей Теодора Бразиса (T. Brazys).
LV – A. Leskien. Litauische Volkslieder. Strassburg, 1882.
MA – Из разных рукописных сводов.
NLV – Nesselmann. Litauische Volkslieder. Berlin, 1883.
RD – Rhesa. Dainos oder Litauische Volkslieder. Berlin, 1843.
Šk – Šimtakojis. Trakiečių dzūkų dainos. Shenandoah, Pa., 1899.

LITHUANIAN FOLK SONGS (DAINOS)

The Lithuanian tongue, as one of the oldest among European languages and retaining as it does most of the primitive elements of human speech, has become one of the fundamental pillars of comparative philology. Probably the Lithuanian folk *dainos* are destined to play a similar role in the study of literary history, and the psychology of creative force. Owing to special historical circumstances, not reproducible, the Lithuanian people until today have retained those living primitive creative elements which their Western European brothers long ago hastened to experience, to bury, and to forget. In Lithuanian poetic folklore those elements have not only not perished, but passing from age to age, from generation to generation, ever adapting themselves to the mood and tendencies of modern life, an incomparably gigantic mirror, generally reflect the path of the historical development of poetical folklore. In Lithuanian folklore there still survive the oldest living folk creative forms, the oldest motives. Many of the variants show how from one of the older forms grow up the later newer forms, until at last the shape of the modern song (*daina*) is reached. In order to comprehend this historical folklore path and to survey Lithuanian folk creativeness, it is necessary to undertake the most extensive excursions into the folklore of mankind, over the entire area of history and geography, whereas the facts of Lithuanian folk creativeness sometimes say more than those excursions.

The fact of the existence of the Lithuanian folk dainos was certainly for the first time determined in the ninth century. An entire series of later evidence shows that the Lithuanian folk *dainos* had already in the fifteenth and sixteenth centuries lived a broad life. The motives and poetical formulas of those times to-day also are recorded from the lips of the folk singers.

The German Tetzner once said that the Lithuanians are the richest people in songs in the world. He drew this conclusion from the fact that the Lithuanian people can express and do express in song every thing or happening with which they come in contact or which they can reach in their imagination. Therefore the subjects and motives of the Lithuanian *dainos* are as varied as the world itself is varied, with its immature pain and sorrow, its inexhaustible joy. Nevertheless, as regards motive, Lithuanian *dainos* differ very little from the songs of other nations. Sadness, joy, love, disappointment, hardship, warfare, hard labour, maidenly virtue, etc. etc., the common motives of the folklore of all nations. Only the meagrely surviving family of Lithuanian mythological songs in which is reflected the ancient Lithuanian sun worship outlook, as regards motives, constitutes a distinct individuum. The Lithuanian folk *dainos* most sharply differ from the songs of other nations in their poetic artifices – in the method whereby common motives of peoples are utilized.

Lithuanian folk dainos are *par excellence* lyrical. They are very niggardly when depicting or describing something. In them the object sung of is merely a means for expressing what has been experienced by the bard. Even in motives which substantially should be the basis for a song of epic character, Lithuanian lyricism insinuates itself with no less power than epic principles. For example, there is an inexhaustible store of war *dainos*; but in them the battlefield and conflict are never described. When recounting how the youth prepared to set out for the war, and what he experiences when parting with his mother and his sweetheart, the Lithuanian singer imparts a great deal of light

and shade, but when he sings of the moment of battle he always merely refers to it, but never depicts it; battle is an epic subject, and the lyrical poet has nothing to do with it. Even historical recollections again and again are converted into a lyrical subject, "poesy of the heart" – this fundamental attribute of the Lithuanian *dainos*, this direct expression of experiences also determines the architectural characteristics of the dainos.

"The words are good enough to be put into a song", says the popular saw. This means that words should sound musically and should conform to certain sensitive illusions. And the Lithuanian often inserts words in a song and sings without seeking to depict anything with them. The *spiritus movens* of the *daina* is its rhythm, its melody. The words in a living lyrical folk *daina* are a secondary consideration; they must be subservient to the melody. For the sake of melody the bard mutilates the word; he forces the accentuation, and a hundredfold varies the text. The melody created by the lyrical mood of feeling can carry the concession of words far beyond the bounds of possibility and logic. For example, there are widely diffused versions of a song about how the maiden rouses the youth to ride to the war; he bids her farewell, saddles his steed, is riding over a bridge, falls from the bridge, is killed and himself tells how softly he lies slain. Later the maiden speaks; other characters intrude; again the defunct utters a monologue, etc. etc. *Dainos* of such a theme in Lithuanian folklore are not the phenomenon of decadence; they are merely a chronological moment in the process of the development of the song, one of the earliest in the history of the Lithuanian *daina*. Such a transition from one psychological moment in the song to another was long ago recognized as a characteristic feature of the people's creative fancy, which Herder styles *Sprunghaftigkeit*. This characteristic is the more typical of Lithuanian *dainos* when an already created song is fixed in the memory and begins to pass from mouth to mouth, when it interests the singer also as an aesthetic fact (not only as a direct outpouring of experience). Then into the harmony of the individual

verses is introduced greater order and discipline, the song acquires more purposefulness, and its primitive *Sprunghaftigkeit* is more or less toned down.

The investigators of the folklore of primitive people emphasize that in the primitive song the most important role is played by melody and rhythm, while a text of the song may be said not to exist. It is replaced by a modulation of elementary natural sounds – those sounds from which man has created his language *(Urstoff)*. Such dainos are usually sung in connexion with some action, some work-dances, ceremonial, spells, magic (enchantment, adjuration and self-cleansing) etc. Primitive people usually sing such songs in chorus. The Lithuanian people differentiate these primitive chorales or chorales of primitive origin from singly song *dainos*. The term *daina* means that a folklore fact is singly sung, whereas a chorus is called a *giesmė*. Here is an example of a primitive chorale sung during the dance:

Tatato, lylio,
Saduto, saduto, tuto,
Eigi tuto, tuto,
Saduto, tuto.

The entire giesmė is quoted. All its words are untranslatable into the Lithuanian language. Even their roots do not afford a basis for juxtaposing these words with comprehensible words of the Lithuanian language. Yet during the dance this *giesme* is both comprehensible and satisfactory to Lithuanian folk. In Lithuanian poetical folklore there are sufficient examples showing how far folklore facts develop. It grows clear therefrom that the step following the development of the *giesmė* is when into such meaningless words (primitive sounds) at intervals obtrude comprehensible and sensible words which are still utilized in the same order as the meaningless ones. Further, these sensible words begin to introduce into the *giesmė* a certain active narrative and descriptive element, although the sensible and the meaningless words still constitute one indivisible living organism. The *giesmė's* culminating moment is when the meaningless

words are pushed out into the position of a rapporteur. This happens when the chorale singing is replaced by antiphonic or amebejinic singing, or when the *giesmė* is directly composed during the antiphonic or amebejinic singing. The text of the *giesmė* is sung by the leader and the refrain by the chorus. The leader adhering to the text of the adopted rhythm and *daina* melody (word material) versifies or may versify as far as the mood suggests. There is here no principle to regulate the *giesmė's* sequence; the only regulator is the act *(veikslas)* in connexion with which it is effected. It happens somewhat otherwise when two singers are singing or two choruses and two singers are interchanging. Then one improvises one verse and the other another, opposing or accompanying the first. In this manner a new giesmė is composed, just as with the Tyrolese *Schnaderhüpfel* or even the Spanish *Seguidilla* or the Italian *Ritornelli.* All these moments of the life of folklore are today alive in the Lithuanian people. This is particularly vividly manifest during a wedding, which even today sometimes lasts a whole week, during which is sung and chanted an inexhaustible store of *dainos* and *giesmės.* In course of time, when the chorale breaks away from the action *(veikslas)* in connexion with which it was born, when for some reason or other it is fixed in the memory and begins to be realized not chorally or antiphonally but singly, then the chorale and giesme becomes a *daina*. The *daina,* having passed into the singer's individual consciousness, is already more precise; there already begin to express themselves therein aesthetic and emotionally effective tendencies and a psychological homogeneity. But the history of domestic folklore does not end with the *daina* form. The Lithuanian *daina* today tends to be transformed into the *dainushka.* In the dainos the moment of purpose is clearer. The elementary *giesmė* is the direct expression of experiences; the *daina* already possesses indications of a certain reflexiveness, but the ends still do not rhyme, *i.e.* they still do not tend to mass together, reciprocally to link the strophes, whereas the *dainushka* has a clear tendency

to rhyme the ends. Its strophes are more closely knit, and drawn into formulas which possess features of an aphorism. The *giesmė, daina,* and *dainushka* are three poetic forms of Lithuanian folklore, depicting its three moments of development.

The Lithuanian folk *daina* is a lyric *par excellence.* But it has retained also strong epic fragments which testify that formerly the Lithuanian folk stood in by no means the last place in the epic sphere; they are fragments which in the history of mankind's epic should not be abandoned. And here one may speak both about the motives of the Lithuanian epic and about its poetical formulas, one of which should be specially emphasized. The simple parallelisms of the poetical style of foklore are of course familiar to all more or less cultured people, but parallelism as a poetical artifice has been developed most and best by the Russians, and the Lithuanians in this respect have probably surpassed the Russians. As Lithuanian folk creativeness shows (partly also Russian) the parallelism of the poetical style of folklore is often a primitive formula from which in course of time develop poetical comparison *(Vergleich),* personification, metaphorical and symbolical formulae.

In the primitive *daina,* subject and object are confronted according to the category of action – such is the basis of the parallelism of the folk poetical style. The simplest parallelism formula, common to all mankind, is the dual-member parallelism. In the *daina's* verse at once is given some picture of natural phenomena, which constitutes the first member of the parallelism. By its side is given a miniature from human life – the second member of the parallelism. Both members are linked together by internal ties the substance of which lies in the common features of the existing act, *i.e.* there are confronted two motives, one of which is a condition that the other should be; one explains the other. Nevertheless preponderance remains on the side that is drawn from human life, like themes and intertwining variations of one and the same music, mutually suggestive. For example:

Ir *sukligo* antelė ant marių,
And the little wild duck *screeched* on the ocean
Ir *pravirko* dukrelė nevalioj.
And the little daughter *began to weep* in captivity.

Or

Vai ošė, ošė, sode obelėlė,
Hark, the little apple-tree *rustled, rustled* in the garden,
Vai verkė, verkė močiutės dukrelė.
Hark, the mother's little daughter *wept, wept.*

Or

Tai gražiai *gaudžia* sode bitinėlis,
Now the little bee *hums* beautifully in the garden,
Tai gražiai *joja* brolelių pulkelis.
Now the band of little brothers *rides* beautifully.

When some feature characteristic of one member of the parallelism is transferred to the other member, we get the language of metaphor. When man clearly differentiates the action of one and the other member of the parallelism, there then emerges no longer confrontation but comparison or similitude; there is then obtained a formula of poetical similitude. Then instead of the formula *antelė sukligo – dukrelė pravirko,* there is expressed the formula, *dukrelė pravirko, kaip antelė sukligo* (*i.e.* the daughter began to weep, as the wild duck screeched). Or else the formula: *Ne gegužėlė girioj kukuoja, balta močiutė sodely verkia* ("Not the little cuckoo cuckoos in the wood; the (lit.) white little mother weeps in the garden") is genetically older than the formula: *Balta močiutė sodely verkia, kaip gegužėlė girioj kukuoja* (the white little mother in the garden weeps, as the little cuckoo cuckoos in the wood).

When some parallelism so far enters into circulation and is so deeply fixed in the memory that the mention of its first member at once conjures up a picture of the second member, then this second member, as something self-evident, as something directly arising in the consciousness immediately after the first, becomes unessential in the daina, and it is released therefrom.

Then the object of the first member of the parallelism becomes the symbol of the object of the second member. For example:

Tu, putine raudonasai Nestovėkie prie kelelio, Nestovėkie prie kelelio, Nestovėkie prie kelelio.	Thou, the red wayfaring tree Do not stand on the road Do not stand on the road Do not wave on the road.
Atapučia šiauras vėjas, Atalija skaudus lietus, Išvers tave iš šaknelių, Nulauš tavo viršūnėlę.	The north wind is blowing The cruel rain is falling, It will throw thee from the little branches, It will break thy little summit.
Nulauš tavo viršūnėlę, Nubrauks tavo žalius lapus, Nubrauks tavo žalius lapus, Nukrės tavo saldžias uogas.	It will break thy little summit It will sweep away thy green leaves It will sweep away thy green leaves It will shake down thy sweet berries.
Tu mergele, tu jaunoji, Nesėdėkie už skobnelių, Nesėdėkie už skobnelių, Nerymokie ant rankelių.	Thou maiden thou the young one Do not sit at the little table Do not sit at the little table Do not lean upon (your) little hands.
Atajoja raitų pulkas, Visi raiti šaudydami. Visi raiti šaudydami, Šaudydami, grajidami.	A regiment of horsemen is riding, All the horsemen shooting All the horsemen shooting, Shooting and playing.
Tiktai vienas tykiai joja, Kuris tave padabojo. Paims tave už rankelių, Nuims tavo vainikėlį.	Only one is calmly riding That cares for thee. He will take thee by your little hands He will take away thy little wreath.

In this parallelism of component construction are confronted: the wayfaring tree stands by the road and the maiden sits at the edge of the wood (awaiting the matchmakers). The north wind is blowing – a regiment of horsemen is riding; the wind will sweep away the leaves of the tree; it will shake down the berries – the youth will take away the maiden's wreath (he will wed her, take away the gift of innocence). With such a parallelism it is quite natural to expect that being long repeated in the memory, mention of the tree will at once conjure up a picture of the maiden; that to mention the maiden will no longer be necessary, *i.e.* it is

quite natural to expect that the second member of the parallelism will fall away, while the object of the first will become a symbol. So we have this characteristic daina:

Raudonasai putinėlis	The red wayfaring tree
Ant marelių pražydėjo,	Began to bloom on the sea,
Ant marelių pražydėjo,	On the sea began to bloom,
In bernelį prakalbėjo:	And addressed the youth:
Oi berneli, oi jaunasai,	O, youth, O young one,
Oi, ar turi tu tėvelį? etc.	O, hast thou a father? etc.

Putinėlis in bernelį prakalbėjo (The wayfaring tree addressed the youth). From the spirit of the text it is clear that the tree bloomed on the edge of the sea and that there is a maiden who questioned the youth, has he a father, or can he at once wed her? Thus this example vividly shows how in the Lithuanian dainos the symbol grows from the parallelism. It must be fundamentally emphasized – a symbol, not an allegory. It is not separated from intuition, it is the synonym of intuition, it is always of an ideal character, and it is in no way the expression of an abstract attribute. Thus the nature of allegory is wholly alien to such a symbol. In this manner then in folk poetical parlance a tree symbolizes a maid, a bird a youth, to sow means to love, etc. etc. etc. The Lithuanian *dainos* afford sufficiently clear material to grasp this development of poetical style.

As will be seen from the quoted dainos, Lithuanian folklore by no means contents itself with ordinary dual-member parallelism. Parallelism in the course of its natural growth pursues this path: one and the other member of the parallelism begins to depict not one action, but two, three and more, *i.e.* both members grow up. Sometimes parallelism begins to rely not on the category of action, but on certain musical effects, certain musical elements; it unfolds in the direction of "musicalness" and rhythm. In course of time begin to be confronted not pictures of natural and human life, but two pictures from human life. The first of them always represents nature; it is an explanatory condition of the second. In this parallelism there is considerably

more reflexiveness; genetically it is much later than the first. A component thing is a many-membered parallelism. It is derived from a dual-member, when parallels are one-sidedly massed, derived not from one object, but from many similar ones. But the beauty and effulgence of the poetical style of Lithuanian folklore is the so-called negative parallelism, the multiplicity of whose formulas is inexhaustible. The thought in negative parallelism, as it were, conflicts with the analogy of impressions of the external world. It, so to speak, renounces comparison, and concentrates all its attention upon the second member. The principle of negative parallelism, in its general features (general is not wholly accurate) is approximately as follows: a dual-membered or many-membered formula is set up, but one of the members is denied in order to afford an opportunity for bending the attention upon that which remains undenied. A formula begins negatively or positively, and is often introduced with a note of interrogation. There is no possibility here of longer or more precisely dwelling upon the parallelisms of Lithuanian folklore. We must be content with a few examples. Here is a parallelism grown up in a natural way, and both members of which are pictures of human life:

Vaikštinėjo tėvelis Pabarėmi, parugėmi.	The father was walking By the edge of the field, By the edge of the rye-field.
Vaikštinėjo *šešurėlis* *Pabarėmi, parugėmi.*	The glow-worm (?) was walking By the edge of the field, By the edge of the rye-field.
Prašinėjo saulelės Be kepurės, be *kiauninės.*	He entreated the sun, Without a hat, without a fur cap.
Nusileiskie, saulele, Vakaruosna, vėlyvuosna.	Little sun set Late in the west!
Jauna mano dukrelė Tai nuilso, tai nuvargo,	My young little daughter She is now tired, is weary.
Jos plieninis pjautuvėlis Tai sudilo, tai sudilo.	Her little steel sickle Then wore away, then wore away.

Jos aukselio žiedelis	Her little golden ring
Surūdijo, surūdijo.	Grew rusty, grew rusty.
Prašinėjo saulelės	It entreated the sun,
Be kepurės, be *kiauninės.*	Without a hat, without a fur cap.
Nusileiskie, saulele,	Little sun set,
Vakaruosna, vėlyvuosna.	Late in the west.
Bet ar mano dukrelė	My little daughter
Nenuilsus, nenuvargus,	Is not yet tired, is not weary.
Geležinis pjautuvėlis	The little iron sickle
Nesudilo, nesudilo.	Did not wear away, did not wear away.
Alovinis žiedelis	The ruby-coloured ring
Nerūdija, nerūdija.	Does not rust, does not rust.
Ar šiaurys pūtė?	Did the north wind blow?
Ar upė aptvino?	Did the river overflow?
Ar perkūnas griovė?	Did the thunder crash?
Ar žaibais mušė?	Did the lightning strike?
Barzdoti vyrai,	The bearded men,
Vyrai iš marių,	Men from the ocean,
Prie krašto leidant,	Alighted on the shore,
Į daržą kopiant.	Clambering into the garden.
Nei šiaurys pūtė,	Neither the north wind blew
Nei upė aptvino,	Nor the river overflowed,
Perkūnas negriaudamas	Thunder neither crashing
Žaibais nemušė.	Nor with lightning struck.
Rūtas numynė,	The rue was trampled on,
Rožes nuskynė,	The roses were plucked,
Lelijas išlakštė,	The lilies were blown about.
Rasužę nubraukė.	The dew was swept away.

Parallelism of this form is equally a strong lyrical and epic poetical artifice.

Musicians complain that when they are harmonizing Lithuanian folk songs, it is very difficult for them to encompass their melodies within the bounds of contrapuntal principles. Still less successful have been the efforts of literary

historians to relegate the rhythm of Lithuanian dainos to the tomb of the metre of versification. After long efforts at measurement, it appeared that the rhythm of the Lithuanian *dianos* is not reducible to the principles of a metrical nor tonal nor syllabic versification system, such principles seeming here to be wholly in applicable. Attempts were made to discover another principle of the Lithuanian *daina* rhythm. In this direction much assistance in the elucidation of the secret of their rhythm was afforded by the juxtaposition of the *dainos'* rhythm with the rhythm of the work or action in connexion with which the *dainos* and *giesmes* were composed, chanted and sung. It appeared that the scheme of the rhythm of very many dainos can be reduced to the rhythm of such action, *i.e.* to a natural rhythm. The natural rhythm of a *daina* can be understood only as its rhythm scheme, which every singer in his own manner creatively reconstructs, by composing an individual rhythmic organism in each separate *daina*. For example, Goethe and Schiller, availing themselves of the rhythmic scheme of a clock's motion (tick-tack, tick-tack) wrote:

Goethe
Fand mein Holdschen
Nicht daheim,
Muss das Goldchen
Draussen sein.

Schiller
Von dem Dome
Schwer und bang
Toent die Glocke
Grabgesang.

In accord with the rhythmic scheme of a clock's ticking, Goethe gives a very light trochaic smile, and Schiller a painful echo of the tomb. Exactly the same is done in the Lithuanian folk *dainos*, where the folk singer creatively reconstructs the rhythmic scheme of the action into an individual organism. Frequently the same is done here as in the ancient French *chanson*

de toile, which was composed also not during work, but melted into its tempo and strengthened under its influence. For example, here is a typical *giesmė* of natural rhythm:

Aš verpčiau ploną, tatatėla,	I would spin a fine (thread), tatatėla,
Po pluoštelį, tatatėla,	Over the flax fibre, tatatėla,
Aš ausčiau kietą, tatatėla,	I would weave a hard (thread), tatatėla,
Po šūvelį, tatatėla,	Over the shuttle, tatatėla.
Tekėčiau toli, tatatėla,	I would marry far, tatatėla.
Per du šimtu mylių, tatatėla	Over two hundred miles, tatatėla,
Užu pačio Vilniaus, tatatėla	Beyond Vilnius itself, tatatėla.
Kur saulelė teka, tatatėla,	Where the sun rises, tatatėla,
Mėnulėlis rieda, tatatėla, etc.	The moon rolls, tatatėla, etc.

This is a spinning *giesmė*; it accompanies the reverberation of the wheel not only in rhythm but also in the meaningless sound – *tatatėla*. Similarly the Lithuanians have songs illustrative of the rhythm of every conceivable phase of agricultural labour at various seasons of the year, the harvests of rye, wheat, hay, etc. There are innumerable marches for infantry and cavalry, lullabies, songs for milking time, for joiners, shipbuilders, for washing linen, etc. etc., not to mention various dancing, playing, and ceremonial songs. The text and contents of the songs, owing to the unavoidable attributes of all folklore, the text's fluidity *(Flüssigkeit)* frequently change and adapt themselves to new circumstances and a fresh mood, but maintain the scheme of the primitive action rhythm. Comparing the older and newer, in a genetical sense, variants, it is also possible to grasp such an action scheme of rhythm of many *giesmes*, and even *dainos*. There is fixed a multiplicity of special terms, whereby the people in their own manner, characterize not only the rhythm tempo and melody of the *dainos* and *giesmės*, but also their various nuances, and attributes of methods of singing. These terms have meaning, of course, only for those acquainted with the Lithuanian language.

Of other specific attributes of folk *dainos* mention should be made of their onomatopoeia. The Lithuanian tongue, possessing

as it does, a close affinity with the primitive forms of the Aryan languages, is inexhaustibly rich in interjections. Interjections, those direct expressors of experiences, in a copious wave replete in Lithuanian dainos, form therein a special reflection of cordiality. The spirit of the Lithuanian language permits verbal and nominal forms to be made from almost every interjection. When a Lithuanian unexpectedly feels pain, he exclaims: *Oi, oi!* When the cry is to a certain extent prolonged it acquires a somewhat more rhythmic expression, and the refrain *oi oi oi* is one of the most loved in Lithuanian *dainos*. Or he wishes to say: "It is painful for me", he says: *Aiman* (vide *vargas man, bėda man)* and from this exclamation are derived *aimanuoti, aimana, aimanavimas,* etc. And the small primitive reflexion does not take long to make a *picture-sound* from an interjection. The picture-sound is no longer such a direct expression of feeling. As the result of a special reflexion it can already represent a verb, characterizing the picture of an occurring act. In the Lithuanian *dainos* this process, like nowhere else in Europe, very often happens, and therefore Lithuanian *dainos* are extraordinarily picturesque. For example:

Oi sklydur, pludur
Du gaigaluku
Malūno ežerėly.

Oi sklydur, pludur are not verbs, they do not signify an action, but emphasize a picture of how two drakes are swimming in the mill-pond; the process of swimming here is self understood. Or in the Lithuanian *dainos* is widely diffused the motive of how a little old woman had a grey goat, how she loved it, how it played all sorts of malicious pranks upon her. Everywhere in the analogous action such a grey goat participates, but each song gives another type of goat. And each song characterizes the nature of the goat, if one may say so, not by a descriptive text, but by picture-sounds. Here are a few samples of the goat type:

1. Turėjo bobelė Žilą oželį, Vipsum daldum, Žilą oželį. Įšoko oželis Į rūtų daržą, Vipsum daldum, Į rūtų daržą, etc.	A little old woman Had a grey goat, Vipsum daldum, A little grey goat. The little goat jumped Into the rue garden. Vipsum daldum, Into the rue garden.
3. Turėjo bobutė Žilą oželį. Man dzig dzig, Man dziaki, Man buvo čimpuotas, Čimpypa družna.	A little old woman Had a little grey goat. For me dzig-dzig, For me dziaki. For me it was čimpuotas Čimpypa družna, etc.
Įšoko oželis Į rūtų daržą. Man dzig dzig, etc.	The little goat jumped Into the rue garden. For me dzig-dzig, etc.
2. Tu, oželi, Ukum pukum, Žilbarzdėli, Ukum pukum,	Thou little goat, Ukum, pukum, Grey-bearded one, Ukum, pukum.
Kur tu buvai, Ukum pukum, Karčemėlėj, Ukum pukum.	Where hast thou been Ukum pukum? In the inn, Ukum, pukum.

4. Turėjo bobutė
Žilą ožiuką.
Bandzik bandzik,
Kampan-in-kampan.
Oi vindė pletindė,
Petruška laida.

Vedė bobutė
Ožiuką turgun.
Bandzik bandzik, etc.

(A little old woman led A little goat to the fair. *Bandzik*, etc. etc.)

(1) The goat is a wanderer, its relations with the little old woman are bad, it is briskly leaping like some setter, *vipsum*

daldum – is a strictly iambic strophe. (2) The goat is a failure. Persecuted by fate it finds itself in a pot-house. It sips whiskey and wants to refresh itself with cakes, but instead gets a thrashing. It falls down near the stove, and burns its foot; it runs out into the garden to cool itself, but there also gets soundly beaten. Here the goat no longer leaps and frisks, but trots bit by bit; it proceeds no longer with an iambic strophe, but with a very light troche – *ukum pukum.* (3) The goat is a much more compact figure. Here the goat is also a wanderer (a vagrant). It is biting off the rue blossoms, gnawing the apple-tree, and playing other malicious pranks on the little old woman. But all the same it is so dear to her – the little old woman's sole consolation in old age. On that account the refrain runs in such a compact strophe in which are reflected the goat's manner of wandering and the old woman's love. (4) The same compact goat type, only its relations with the old woman are worse. Here instead of the light and charming *man dzig dzig* there goes a sterner leaping with a certain reflection of injury – *bandzik bandzik.* Four onomatopoetic refrains – four types of goat, while the refrains consist only of picture-sounds. If in them occur a word or two having comprehensible features (*kampan-in-kampan*), these words are also used here as picture-sounds, in an onomatopoetic order.

The spirit of the Lithuanian language permits verbal forms to be made out of such picture-sounds. Such verbs then indicate not only an action or situation, but also characterize the picture of an action or situation. For example, the Lithuanian verb *eiti* (usually "to go") means only by moving the legs to change one's position among other objects and spaces – *ire, aller, gehen.* To fix the same action, in Lithuanian one may use the verbs: *bruškinti, klumpinti, slinkinti, rutuoti, šluominti, tysinti, vamplinti, žirglioti, dūlinti, atjuoduoti, kėbžlinti, kleipinti, krapenti, kiusinti, kuodinti, liopinti, nyrinti, pėdinti, sapenti, šlubuoti, atplastėti, atpletuoti, atpliskuoti, atliunpinti,* etc. etc. All these verbs mean *eiti,* but each of them gives a different picture of the action of going. The foregoing list of these verbs meaning "to go"

is by no means exhaustive. A Lithuanian sees a certain gait; some special attribute or other of that gait catches his eye, and he characterizes that attribute with a quick-witted picture-sound, and from this is easily made a verb. Therefore the foregoing list can be endlessly extended. One need only imagine what animation and picturesqueness can be infused into a folk song by those verbs. These verbs, like those that the German calls *bestimt nuancierte Verba,* are very lavishly used in Lithuanian dainos, especially in their humour, and therefore many Lithuanian dainos cannot be translated into other languages; their ingenuity and wit are not repeatable. For example, here is a common little Lithuanian song:

Išėjo tėvelis, *iškrypšlino...*	The father went out...
Užmušė žvirblelį, *užpumpino,*	Killed a sparrow...
Parvežė brolyčiai, *pagirgždino,*	The brothers conveyed (it)...
Įvilko nuo rogių, *įčiunčino,*	Dragged (it) from the sleigh...
Atėjo močiutė, *atbilbino,*	The mother came...
Nupešė žvirblelį, *iščirškino,*	Plucked the sparrow...
Atėjo sveteliai, *atgužėjo,*	Roasted the sparrow...
Susėdo prie stalo, *surioglino,*	The guests came...
Suvalgė žvirblelį, *sutraškino,*	Sat at table...
Išėjo sveteliai, *iškleiniojo,*	Ate the sparrow...
Priėdę žvirblelio, *prispringsėję.*	The guests departed...
	Having eaten the sparrow...

The underlined words are such descriptive (or picture) verbs. In the song the ordinary verb states a fact, and the picture verb describes how such and such a thing happened. If these latter were eliminated from the text of the song, the action of the song would not be altered in the least, but on the other hand, a poetical composition would be reduced to dull prose of a reportorial character. Those verbs animate the entire song; they make it succulent and sparkling. Its deep and tender irony cannot be conveyed or described in any other language.

Among other distinctive poetical verbal forms of Lithuanian dainos must still be mentioned verbs with an internal object and pleonastic infinitive. Verbs with an internal object are those

verbs in which there is a heaped up object of the action. For example, *dūmužę dūmoti, kalbatę kalbėti, vargelį vargti, godeles godoti, vakarėlį vakaruoti, vasaružę vasaruoti*, etc. (The sense of the foregoing verbs, in the order given, is strengthened by the preceding " internal object." The infinitive forms of the verbs here cited mean, in the same order, "to muse", "to speak", "to suffer hardship", "to respect", "to keep evening hours", "to pass the summer", etc.) As will be seen from the examples, this peculiarity is an obligation only of the Lithuanian language and dainos, although in Russian folklore, too, this formula is lavishly employed.

The pleonastic infinitive is a more distinctive Lithuanian formula. It is forthcoming when the second infinitive of the Lithuanian language is accompanied by some other verbal form of the present, future or past tense. For example, *plaukte perplaukiau* (I swam across); *nerte pernėriau* (I plunged or dived across); *matyt nematė* (he, or they, did not see); *praste suprato* (he, or they, understood); or:

Vainikas	The wreath
Dainuote perdainuotas,	Was sung over.
Nuometas	The veil
Dūsaute perdūsautas.	Was sighed over.

(The preceding *pleonastic infinitive* serves to intensify the sense of the more usual verbal form.) In those four short lines is piled up a picture of feminine life – of maidenly joy and conjugal sadness, and in such a vivid, dramatic form! From this example one can realize what an important role this form plays in Lithuanian dainos. Constructively another form is also akin to it, the so-called"comparative instrumental". For example, *rože žydėti* (to blossom roselike); *gegužėle kukuoti* (to cuckoo cuckoolike); *sakalu lėkti* (to fly falcon-like), etc. etc. This form is widely diffused also in Slavonic songs. Among special poetical artifices of the Lithuanian dainos, which give them a particular impress, may be singled out their diminutives, which in the dainos are lavishly utilized in various ways. It is difficult to reduce these

forms to any common principle. For example, from the word *motina* (mother) are derived innumerable diminutives with the endings *-tutė, -tušėlė, -tinytė, -tinėlė, -tušytė, -tužytė, -tinužėlė, -tužaitė, -čuitė, -čiutėlė, -tulytė,* etc. Or, for example, the daina verse:

Įjojo *bernelis tėvelio kiemelin,*	The youth rode into the father's yard,
Pririšė *žirgelį*	He tethered his steed
Prie *rūtelių darželio.*	In the rue garden.

There are nine words in the verse, and of these six are diminutives. But the Lithuanians make diminutives not only from nouns and adjectives, but from adverbs, even interjections and picture sounds. For example: *Eisim, broleliai namo, namo* (Little brothers let us go home). This phrase may be varied: *Eičiau namo, namytužėlio; Eisim namučio pasibardamučio.* Or again the exclamation: *Ai, da* becomes *aidužį; rylu rylu – rylužį,* etc. Diminutives give to the Lithuanian folk-songs a special tenderness and grace. And what is most important, the Lithuanian *dainos* seldom pass into sentimentality. In these circumstances in the Lithuanian dainos even personification and hyperbole are free from artificiality and abstraction, and live a fuller life. They are created by a primitive intuition; they never lose living links with reality. And in them are reflected the historical path traversed in the national consciousness, and their process of development. Also for a grasp of the history of epithet the Lithuanian dainos provide the most grateful material. As from an ordinary explanatory or tautological epithet grows up a permanent, metaphorical, combined, synthetic epithet, so finally the epithet degenerates. All this can be traced and grasped from the Lithuanian dainos. For example, the epithet *baltas* (white) has become one of the stable epithets. We say: *balta mergelė; baltas bernužėlis; balta močiutė.* If we say *balta obelėlė* ("white little apple-tree") the thing is self-understood: the apple-tree blossoms. *Balta močiutė* (lit. white little mother) means "old, grey". But here it seems the matter is more complicated. From time immemorial for the Lithuanians the colour white has been

the emblem of goodness, sincerity, innocence, joy, etc. When the singer wishes to describe the sun, he says that the sun is red, and that the sun is like gold. But when the singer wishes to emphasize the good attributes of the sun, when he wishes to enjoy its good works, he then sings that the sun is white. And in songs about a mother, by the epithet "white" he most frequently wishes to say that the mother is good. In the Lithuanian maidens' flower-garden a very loved plant is the diemedelis (lad's love – *artimesia abrotanum*). It is beautiful because it is green, but in the dainos it is often sung of as "*baltas* (white) *diemedėlis*". Only when it is recalled that white is the emblem of goodness and joy is this formula comprehensible. And only considerably later whiteness becomes an expression of beauty; in genetically later dainos they sing: *Mano merguželė, balta graži lelijėlė* ("My little girl is a beautiful white little lily").

Lithuanian *dainos* are abundantly rich also in metaphorical constructions of every kind, but they are most frequently analogous to the metaphors of other people, so that as such, taken individually, they do not tell us much about the attributes of Lithuanian *dainos*.

On the other hand, the symbolism of the dainos is a rich section. As in the case of other people, the symbolism of the Lithuanian *dainos* is fundamentally of an erotic nature. The symbols employed in the folklore of all people, especially European people, are not foreign to it. For example, a tree always symbolizes a man; the leaf, a word; a thought – pearls; dew – tears. The tree withers – the man perishes. Hops are being plaited – the youth is attracted to the maiden (or the maiden to the youth); the tree buds – the maiden (or youth) permits herself or himself to love; to sow – to love; a berry – a maiden; a falcon (or bird) breaking the branches – the young man carrying off the bride, etc. But Lithuanian folklore has more or less its own system of symbols. A rue wreath in Lithuanian *dainos* always signifies innocence. To lose the wreath, to forget or drop it somewhere means to lose innocence, whether or no the wreath is dropped

purposely or somebody throws it down, or the north wind blows it from her head. A lost, forgotten or blown off wreath the maiden will never again place upon her head – lost innocence will never again return. When the maiden unplaits the wreath – she is preparing to marry. If she surrenders her innocence to the young man from love – she burns her wreath in the fire; if from compulsion – she treads the wreath in the mire or stuffs it more deeply into the chest or flings it into a corner to become dust-laden. When a maiden is pleasing to a young man, and he raises his hat, she raises her wreath; when she is going out to meet him she carries the wreath in her hand. But sometimes a wreath in the hand is "false", it is already lost – there is already a child! Thus the primitive symbol, having grown up from parallelism, begins to be used in a metaphorical sense. A wreath hung on a hook – is lost. Equally a wreath is already lost when dew falls from it.

What the wreath is to the maiden, the cap is to the young man – his ardour, youth, brightness. The cap forgotten in the storeroom – means the young man has passed the night with the maiden. The cap blown off by the wind – means that his brightness is lost. The maiden wishing to humiliate the young man snatches off his cap, and treads it in the mire. Dew fallen from the cap has the same meaning as when the cap is forgotten in the store-room.

In Lithuania it is impossible to give a maiden a tuft of flax blossoms, or a young man one of barley or rye, because either means a certain attempt. The flax blossom from the fallen wreath and rye, or barley, from the cap, implies the fact of accomplished "sin".

The young man of the Lithuanian dainos lives in the "stable" with his beloved steed, and the maiden in the garden, where her rue grows from which she plaits her wreath. What the garden is to the maiden, the stable is to the young man; what the rue is to the maiden, the steed is to the young man. When the maiden unplaits the wreath she is already a bride, and when

the youth gets a horse he is already a young man. To pluck rue – to feed the horse; to plait the wreath – to saddle the horse; to pin the wreath in the tresses – to mount the steed (to set off on one's wooing). The rue is a passive symbol. It sometimes symbolizes innocence, sometimes the maid herself. The maiden constantly talks to the wreath; in the aspect of the rue are reflected the maiden's experiences and secrets. The steed, however, is an active symbol. It is always the youth's faithful friend and servant; it always symbolizes the youth's dexterity, his boldness and heroism, but never represents the youth himself. If the steed does not wish to drink water or if it stumbles, danger threatens its master. He will not ride to the maiden or generally some misfortune will overtake him. If the steed does not want either water or oats, the youth at once understands that it is time to ride to the maiden. When the young man arrives on horseback, if the bride's parents and the bride herself order him to let the steed into the field, this means that he may ride home; in any case he will not get the maiden. If he is ordered to let the steed into the rue garden, the youth's happiness is assured. The steed tramples the rue – the youth makes the maiden cry and carries her off to his home.

To the maiden of the Lithuanian *dainos* it does not pertain to feed the horse, as it does not pertain to the young man to look after the rue; if the young man tends the rue he tramples on it, and if the maiden feeds the steed, she gives it her wreath to eat together with hay and provender. What the result will be if the maiden is left without a wreath is clear. It is also a bad thing if the maiden hears the steed's neighing too loudly; it is always devouring her wreath. Decoding these symbols, it means that the maiden has ridden off with the young man and lost her wreath. As the young man gladly steals the wreath, so the steed gladly eats it. "The brother's mettlesome steed (eats) the wreath of rue".

The young man's habits and character are known from his steed. If the horse is covered with foam, the youth has been with the maiden. If the steed is "mettlesome", the young man is

proud; too rich at the expense of the poor maiden. If the young man beats the horse about the head, no maiden will marry him, because that is a sure sign that he will also beat his wife!

A still more interesting and ancient symbol, closely connected with ceremonial, is the *putinas* (wayfaring tree – viburnum), the *putinas* always signifies a maiden. To break the *putinas*, that beautiful plant giving forth red succulent berries, means to destroy the maiden's innocence. This motive is one of the most popular in Lithuanian *dainos*. There is, for example, a widely diffused little song in which the *putinas* is asked why it has fallen by the wayside – was it blown by the wind or drenched by the rain or washed by the stream or perched on by a bird? And it appears that the *putinas* was thrown down not by the wind; its roots were not washed out by the river. The *putinas* was thrown down only because a bird perched upon it. Decoding these symbols, the song's meaning becomes clear. The *putinas* is a maiden, the bird is a young man; the bird perches on the *putinas* – the young man steals the maiden's rue wreath. Such a variant of the song is recorded even in our times; it contains not a little of the reflexive element. Symbols are heaped on symbols, and yet the song does not in any way lose its deep living meaning. We have previously seen in what way the symbol of the *putinas* arose. In the same manner Lithuanian *dainos* afford material genetically to explain not only Lithuanian but many international symbols.

This short review of some of the more important, so to speak, external elements of the Lithuanian *dainos* is far from complete; it by no means exhausts the substance of the Lithuanian *dainos*. A superficial review gives only a superficial picture, without supplying the spirit itself of those *dainos*. And nevertheless from these remarks it may be clear how distinctive are the Lithuanian *dainos*; how many independent blossoms are entwined in the wreath of mankind's creativeness. Lithuanian folk *dainos* are noteworthy art facts, in which are reflected the spontaneous spirit of the Lithuanian people and their spontaneous creative

tendencies. While in the main employing motives in common with other people of Europe, they utilize spontaneous poetical artifices which differentiate them from the ocean of other *dainos*. Lithuanian folk creativeness is not defunct today; it is still alive, it is still creating. *Inter arma silent musae* – is for the Lithuanian an unnecessarily contrived aphorism. Lithuanian folklore gives a clear picture of how the *dainos* are created, how they grow and develop, as also *dainos* and *giesmės* and individual poetical motives and poetical formulas and expedients.

LITHUANIAN SONG (DAINA) LITERATURE

The existence of Lithuanian dainos (songs) is directly mentioned by the famous traveller Wulfstan, who in the ninth century visited the Baltic countries *(Scriptores rerum prussicarum Wulfstans Reiseberichtt,* 1861.I). Somewhat later, in the so-called Chronicles of Livy, it is mentioned that the Lithuanians had historical dainos (*Scriptores rerum livonicarum.* Ditlebs von Alnpeke: *Livländische Reimchronik,* 1857. 1). Nevertheless from the ninth to the fourteenth centuries there has remained but little information about Lithuanian dainos, and most of it is of very doubtful historic value. Only with the commencement of the fifteenth century does historical information increase and become already trustworthy. Clearer data are available from the historian Jan Długosz 1415–1480 (*Historia polonica*). Another Polish historian, Mat. Miechowita (1456–1523) in his *Tractatus de duabus Sarmatica,* avers that in his time the Lithuanians sang sad songs about how the predatory White Russian princes slew the Lithuanian Grand Duke Sigismund. The same information is given also by the celebrated Stryjkowski (1547–1582), *Kronika litewska, polska, żmódzka i wszystkiej Rusi,* who furnishes material also about other Lithuanian dainos, quoting stanzas of the songs. The Italian traveller Al. Guagnini (1538–1614) emphasizes that Lithuanian men and women sing their songs about every kind of work in which they engage. He even gives a few strophes of such songs.

With the beginning of the sixteenth century information about the dainos constantly increases. Joh. Maeletius, Sigismund Schwabe and J. A. Brand give information about Lithuanian dirges. Jer. Maeletius, Lucas David, and Chr. Hartknoch give information about Lithuanian ceremonial songs (nuptial songs). The austere Mat. Praetorius (1635–1707), speaking about Lithuanian music, emphasizes that Lithuanian musicians accompany themselves with songs. Praetorius declares the fact of the existence of dance songs, and the genial Wilh. Martinius (–1704) even composed Latin verses extolling the Lithuanians for loving songs and liking to sing. Nevertheless these men, like others that in some way or other mention Lithuanian songs of those times, were not interested in the songs as such. To all of them, as divines, dainos were a relic of paganism, and when mentioning dainos they anathematized and condemned them. To others the dainos were ethnographic material, which they utilized casually and inaccurately. There could then be no suggestion of a collection and study of the dainos. It should only be observed that the stanzas recorded by these people are repeated in records a century or so later, while other stanzas are alive to this day in songs that are sung, for example, the stanzas recorded by Guagnini.

A somewhat more favourable wind in the history of the Lithuanian dainos blows from the times of Pilypas Ruigys (Philipp Ruhig, 1675–1749). This honoured servant of the Church, in his article, *Betrachtung der litauischen Sprache in ihrem Ursprunge, Wesen und Eigenschaften*, gives the text of three songs, but in giving them apologizes for reporting such trivialities. Albeit timidly, still for the first time was openly expressed not contempt but love of the dainos. The versions recorded by Ruigys survive to this day.

Gotth. Ephr. Lessing reproved Ruigys's modest admission and emphasized that Ruigys would have done better had he apologized for not giving more of such „trifles" (*Briefe, die neuste Literatur betreffend*). Lastly when there appeared J.G. Herder's

Stimmen der Völker in Lieder, in which translations of Lithuanian songs were also given, there occurred the, so to speak, *de jure* recognition of Lithuanian dainos. Many prominent German personages have not refrained from saying some warm and friendly words about the Lithuanian dainos. Schiller, Goethe, Rückert, and Kant have strengthened this recognition with their authority. An entire series of people, *inter alia* Prof. Bock, Prof. Bacsko, Gervais, Jenisch, Heilsberg, Nanke, Förster, and Mielcke manifested interest in Lithuanian dainos, positively characterizing them and giving their texts, while G. Ostermeyer (1716–1800) even wrote a history of Lithuanian dainos *(Erste litauische Liedergeschichte)*. Thus was formed a nucleus of the study and collection of Lithuanian dainos. A complete revolution in this labour took place from the times of Rėza.

Ludwig Jedemin Rhesa (1776–1840 was born in the family of poor Lithuanian fishermen, at the village of Karvytai, Kurisches Haff. He was left an orphan when five years old and his life became even more difficult. Hearing from early childhood the murmur of the Baltic waves and the sighing of the winds over the deserted wastes of sand, and the melancholy songs of the fishermen gallantly battling with the forces of the elements, he contracted the longing sadness which inspires his songs. In 1797 the sands engulfed his native village, and for him, then attending Königsberg University, there remained only the remembrance of his native place and in the poem *Das versunkene Dorf*, he sings of the sad fate of his home. Fond of Lithuanian songs from childhood, with great love he began to collect and study them. In 1809 appeared his *Prutena oder preussische Volkslieder*, wherein, besides his individual compositions, are also free translations of Lithuanian songs. In 1825 appeared the subsequently famous collection *Dainos*, in which were given 85 dainos with a German translation. The dainos were transcribed by Rėza himself or his collaborators from the lips of the singers. Rėza inserted in this collection far from all the contents. It is the first collection of its kind and Rėza acted with special caution by

inserting only the most noteworthy and ancient national compositions. For that reason the collection is characterized by incomparable accuracy. This collection which, in the words of the Russian poet Balmont, depicts a sublime dignity of soul, a clear individuality, was a very powerful incentive to further labours and studies. The introduction and explanatory notes added by Rėza, although today in parts out of date (concerning metre, diminutives, and classification of dainos) very lucidly referred to the spirit of Lithuanian dainos and interested a fairly wide circle of the cultured world. Goethe himself declared that this collection was the embodiment of one of his longings, and he made use of the material of Lithuanian dainos from this collection for his beautiful dramatic miniature *Die Fischerin.* An illustrious group of Berlin poets, gathered round Chamisso, showed interest in this material. Chamisso himself translated several of them into German. Following Chamisso's example, Franz v. Gaudy, and G.F. Daumer translated Lithuanian dainos into German. J.F. Soldat and Felix Dahn wrote in German more or less successful imitations of Lithuanian dainos. Robert Schumann introduced dainos' melodies into his chamber music. Rėza's collection at once began to be translated into other languages (Polish, Czech, etc.). One of Rėza's most valuable helpers was Eduard Gisevius (1798–1880), who greatly concerned himself with the dainos, which he began copiously to print in the *Neue Preussische Provinzialblätter* which from 1846 hospitably opened its columns to the Lithuanian dainos. In 1843 Friedrich Kurschat published Rėza's collection a second time, contenting himself with only unimportant emendations.

In 1853 appeared Nesselmann's great work, *Litauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet, und metrisch übersetzt* which contained 410 numbers. For this purpose were utilized dainos from various collections that had appeared up to that time, *inter alia,* Rėza, Stanevičius, Daukantas, K. Brzozowski, from the *N.p. Provinzialblätter;* manuscripts of Reza and others were also used for the purpose. This collection, although not so accurate

and homogeneous as Rėza's, was richer than any of its predecessors. Only Nesselmann's pedantic criticism greatly damaged the collection. His translations, if sometimes more correct than Rėza's, were incomparably drier, and further removed from the spirit of the Lithuanian dainos. He imagined that the Lithuanian people's dainos must be governed by the same metrical rules that are derived from the creations of individual poets. Nesselmann, wishing to make Lithuanian dainos conform to those rules, without ceremony shattered their structure, their composition, their strophes and their lines, and blames Rėza for not engaging in the same surgical operations. Therefore it behoves us not to trust too implicitly the texts of Nesselmann's dainos; more than once, having suffered such operation, they emerge now without head, now without heart, now with artificial or simian ribs. Nesselmann's introduction and notes are characterized by similar petty pedantry. With Nesselmann's work interest in Germany in the dainos as an aesthetic fact ceases. Perhaps Christian Bartsch, who in 1886 published in one volume *Dainų balsai* („Voices of the dainos") and in 1889 a second volume, in which he gives the melodies of Lithuanian dainos and interesting commentary, constitutes a happy exception. In the introduction he suggest that in the Lithuanian dainos the dactyl strophe predominates (Rėza proclaimed the iambic), but explicitly emphasizes that the melodies of Lithuanian dainos cannot be reduced to contrapuntal principles. His labours even today have not lost their value. In 1856, Louis Nast, a teacher of the Tilsit high school, published *Die Volkslieder der Litauer,* in which he studies the melodies of the Lithuanian dainos, but does not go beyond ordinary stereotyped reflections.

In 1856 appeared August Schleicher's *Handbuch der litauischen Sprache,* in which are included Lithuanian dainos, stories, proverbs, sayings and riddles. With Schleicher's name is linked the origin of the philological interest in the dainos. On the one hand comparative philology was compelled to concern itself with the Lithuanian language, because these facts elucidated

many secrets for philologists. On the other hand, if the Lithuanian language was not yet regarded as dead, it was already condemned to death. Even Bartsch, on seeing Lithuanian writing, was astonished that in Lithuanian could be written not only commentaries, but an entire introduction to a collection of dainos! Almost every more or less notable German linguist, especially Slavist, pursuing purely linguistic aims, deemed it his sacred scholarly duty to hear how this language was spoken, and, occasion offering, to write several folk dainos. Later appeared an entire series of thicker or thinner collections, not infrequently very interesting, among which may be noted the following: Leop. Geitler's *Litauische Studien* (Prag. 1875) which contained scarcely 24 numbers, but these are very important, because they are recorded in the Šiauliai and Panevėžys districts, where dainos were least collected. A year after the appearance of this work was published Friedrich Kurschat's capital work, *Grammatik der litauischen Sprache* (Halle, 1876), which gives 25 dainos (only the first strophes in Lithuanian, the others in German), which attracted the greatest attention to the daina melodies. Some years after, August Leskien published in the journal *Archiv für slavische Philologie* (1879, 4 vols.), several dozens of dainos, among which are very rare and interesting examples (i.e. 26 numbers), as regards form and contents. It should be emphasized that Leskien, like Geitler, collects Lithuanian dainos not in Prussian Lithuania but in the former Russian Lithuania, where linguists are concentrating their attention. Several years later still appeared Adalbert Bezzenberger's interesting work *Litauische Forschungen* (Göttingen, 1882) which contained also 67 dainos. Bezzenberger inserted also a more comprehensive study of the dainos. Incidentally he vigorously attacked his predecessors for asserting that Lithuanian dainos do not possess a tendency to rhyme the ends of lines. In Bezzenberger's opinion, Lithuanian dainos have a clear tendency to rhyme the ends, while non-rhyming dainos are only a later corruption of rhymed ones. Actually, however, the exact opposite is the case. Bezzen-

berger was misled by his collected dainos, which he accepted as pure folk dainos, whereas they were the composition of individual poets which had foisted themselves upon folklore without losing their individual characteristics.

The same year as Bezzenberger's book there appeared *Litauische Volkslieder und Märchen, gesammelt von A. Leskien und K. Brugmann.* The first of these writers collected 143 numbers, the second 106. They interested themselves in the dainos in a purely physiological sense. Further in German appeared an entire series of larger or smaller publications devoted to Lithuanian dainos, *inter alia* a good deal on this subject is written in *Mitteilungen der litauischen literarischen Gesellschaft,* and others, but already the initiative in the collection and study of the dainos passes into the hands of the Lithuanians themselves, writing Lithuanian. It goes without saying that the names mentioned are far from exhausting all the literature in the German language on the dainos. Of all non-Lithuanians, most interest in the Lithuanian dainos was taken by the Poles of the nineteenth century or at least those that used the Polish language for their writings.

The former analogous historical destinies of the Lithuanian and Polish people, the deterioration of Lithuanian creative power, the condemnation to death of the Lithuanian language – these were factors that gave occasion to the Polish romanticists to interest themselves in Lithuanian folk dainos. This interest was still more encouraged by the risings of 1831 and 1863. The Poles were always prone to romantic idealism, and the past of the Lithuanian people, and their folklore were too grateful material for such idealism. On the other hand, not a few of the Lithuanian intelligentsia, who had lost faith in a Lithuanian renaissance, and had become superficially Polonized, nevertheless feeling alien to Polish culture, although using the Polish language, more and more turned their longing eyes towards Lithuania and her people, her past, and her folklore. It sometimes seemed to them that Lithuania was already in everything in the past, and for them the past was the most living source of

idealism, an idealism which sometimes acquired tragically paradoxical forms, as is seen in certain steps of the great emigre of the Lithuanian nation, Adomas Mickevičius.

In such circumstances grew up a great literature in the Polish language on the Lithuanian dainos, and the Lithuanian dainos have left vivid traces upon Polish literature. Already from 1920, during several years appeared in the weekly *Tygodnik Wileński*, Lithuanian dainos collected by E. Stanevičius (*Śpiewy ludu litewskiego*). Important Polish and Lithuanian historians equally could not refrain from mentioning the Lithuanian dainos. For example, in 1835 appeared T. Narbutas's history of the Lithuanian people (*Dzieje starożytne narodu litewskiego*) in which there is much material about dainos. In 1844 appeared Kraszewski's feeling article (J.J. Kraszewski *Dajny*) which, although today out of date, has not lost its living interest. Among other publications of the same year should be mentioned: L.A. Jucewicz (*Ludwick z Pokiewia*), *Pieśni litewskie* (Wilno); Fr. Zatorski: *O pieśniach żmudzkich. Pieśni ludu z nad dolnego Niemna*" (Warszawa): K. Brzozowski: *Pieśni ludu nadniemeńskiego*, etc. etc.

In 1861 was published L. Potocki's *Dainos czyli pieśni ludu litewskiego*; in 1870, J. Chodźko, *Podania litewskie*; in 1871, K. Tyszkiewicz's *O pieśni gminnej* (*Wilija i jei brzegi*). In 1879 appeared Oskar Kolberg's scholarly work: *Pieśni ludu do antropologii krajowej*; in 1867 J. Kibort's *Pieśni ludu litewskiego*. A particularly important publication was issued by Professor Baudouin de Courtenay, of the melodies of dainos collected by Juškevicius, only today this collection is a biographical rarety. Lithuanian folklore has left profound traces on Polish belles-lettres. They are obvious in the writings of Mickevičius, Syrokomlė, Kraševskis, Ožeškienė, and many others, who either translate or reconstruct Lithuanian dainos, or make use of their material for their literary creations. It happens that Polish poets reconstruct Lithuanian dainos in Polish, and that the reconstructed poems are translated by Lithuanian poets, sometimes even anonymously; then the Lithuanian reconstructed poems reach the people, who

again reconstruct them in their own way; then these reconstructed poems again get into collections and from these are once more rewritten by Polish poets!

This romantic idealism lasted approximately until the beginning of the Lithuanian national re-birth, in which the Poles sensed danger. If after that time anything of a positive nature appeared in Polish about Lithuanian creativeness, this was mostly the work of Lithuanians themselves. In this direction much has been done by M. Biržiška, Mich. Römer, St. Jabłońska, M. Davainis-Silvestravičius, A. Herbačevskis, A. Rondomańskis, P. Augustaitis, and others. The Poles, especially with non-Polish surnames (Staniškis, Gloger, Obst) converted learning into a political weapon and their labours are of meagre worth for scholarly purposes. For example, the former Berlin Professor Alexandr Brückner, unable to conceal his hatred of Lithuanians, accuses Rėza and Nesselmann of having themselves fabricated Lithuanian dainos I. He greatly disliked the Lithuanians having very beautiful and ancient mythological dainos and in his booklet *Starożytna Litwa* (Warszawa, 1904) he declares that those dainos must not be credited, whereas the fact could not have been unknown to him that those dainos are real Lithuanian national songs, recorded from the lips of the people's singers. Thus Polish labours, as regards daina learning, may be said to terminate with Kolberg's aforesaid work.

The Russians have done very little for daina scholarship, far less than might have been expected. In 1863 the Russian savant A. Gilferding wrote: „There is not in the Russian language any work about the present Lithuanian people; there is not even a textbook of the Lithuanian language; there is not even a Russo-Lithuanian dictionary". Something was, however, done. For example, in 1854 Berg published his *Piesni raznych narodov* („Songs of various peoples") which contained several Lithuanian dainos. In 1859 Achšarumov published: *Piesni litovkago naroda* („Songs of the Lithuanian people"). In 1856 Kukolnik reported his *Reč ob izučeniji litovskago naroda* („Speech on the

study of the Lithuanian people"). In 1856 also appeared N. Kostomarov's *Litovskaja narodnaja poezija* („Lithuanian national poetry"). Gilferding's casually thrown out idea that Lithuanian books should be printed in Russian instead of Latin letters was taken advantage of by the Russian authorities who prohibited Lithuanian writings and retarded the work of the Lithuanian rebirth for many decades. In 1892 two scholars, Fortunatov and Miller, published a collection of dainos, comprising as many as 100 numbers, but they too printed the Lithuanian texts in Russian letters, which the Lithuanians could but regard as a wrong. On the whole the articles and texts scattered over various papers and journals could give but little to the knowledge of the dainos. The greatest Russian merit as regards dainos is that they issued large collections of dainos recorded by the Lithuanian Juškevičius, although they consented to print them in Latin characters only after a long and bitter struggle.

The Czechs have been interested in Lithuanian dainos for a long time. In 1827 Čelakovsky translated into Czech and published Rėza's collection.

The Dutchman Dr. Rz. van der Meulen greatly enriched the daina literature by writing in German his work *Die Naturvergleiche in den Liedern und Toten klagen der Litauer* (Leiden, 1907). Dr. Meulen does not use general phrases in characterizing the *dainos,* but in expert fashion speaks about the essence of the matter. Although as a foreigner he could not grasp the spirit of the Lithuanian *dainos,* his work none the less introduced much, that is new into the knowledge of Lithuanian *dainos.*

A still greater deposit in the daina literature is the collection transcribed by the Finn, Dr. Niemi, in collaboration with the Lithuanian, A. Sabaliauskas, *Lithuanian dainos & giesmės (chants) in North-Eastern Lithuania* (Finnish Academy of Science edition, 1911). This collection contains 1459 numbers. Many of the dainos here recorded are of a very primitive character; many of them have no analogy in any other collections. Niemi in this collection precisely laid down that the *giesmės* are chorales, and

the dainos sung individually; he determined the generic relation of *dainos* and *giesmės*. To ignore this collection in the future is unthinkable in any study of Lithuanian *giesmes* and *dainos*; it is a collection of fundamental importance. Besides a very accurate introduction to this collection, Professor Niemi wrote in Finnish a very interesting article on Lithuanian *dainos*: *Tutkimuksia liettualaisten kansanlaulujen alalta* (Helsinki, 1913).

The Lithuanians themselves have done most for the dainos; they have used the Lithuanian language for their writings. This must be especially emphasized, because as Liubovj Dostojewskaja (the famous Russian novelist's daughter) observes, the Lithuanian people during long centuries produced an intelligentsia and writers for their neighbours–Germans, Poles, and Russians. In more than one owner of the names already mentioned flowed Lithuanian blood. Among such conscious Lithuanians, the first collector of dainos was Simonas Stanevičius, who in 1829 published at Vilna a collection entitled „Dainos of Žemaitija", which contained 118 dainos. Nesselmann largely availed himself of the material of both these collections for his own. In 1869 appeared a small brochure, *Litovskije narodnyje piesni s russkim perevodom* (Lithuanian national songs with Russian translation) (Petersburg). In 1873 came out at Tilsit J. Basanavičius's *Oškabalių dainos* (dainos of Oškabaliai). Lastly, in 1880–82 appeared the monumental publication of A. Juškevičius, collected „Lithuanian dainos", which centained 1569 numbers and in 1883, „Lithuanian ancient dainos", translated by the same Juškevičius, and containing 1100 numbers. This great work for a time became the most prolific source for the study of the Lithuanian language and folklore, and gave a strong impulse to further labours. It provided a great deal of new and unknown material; it strengthened the work of the pioneers of the Lithuanian renaissance, who, being unable to have a Lithuanian press in Russia, began in 1883 to publish in Prussian a Lithuanian journal called *Aušra* (Dawn) and by contraband means convey it into Russian Lithuania. When the Lithuanian

national renaissance began, the greatest attention was directed to the collection of folklore; an entire series of journals issued in Prussia and America began zealously to report folklore facts (*Aušra, Varpas, Tėvynės Sargas, Ūkininkas, Dirva, Žinyčia*, etc.). Meanwhile there appeared larger or smaller folklore collections. For example, in 1889–1892 there were published in America two volumes of „Various dainos collected from everywhere"; in 1899, J. Šimtakojis collected *Trakiečių-dzūkų dainos* (dainos of the Trakai Dzūkai), Shenandoah, Pa; in 1899 the collection „Linksmos valandos" (Joyous Hours), Mahanoy City, Pa. Finally during 1899–1902 appeared the big collection, only later to become famous, of J. Basanavičius *Oškabalių dainos.* All this is very rich and important material. During this period began to appear also more comprehensive studies of the dainos. For example, Dr. J. Šliūpas wrote " Dainos and their Literature" (*Aušra*, 1884); Dr. Basanavičius „Lord and Lady and (lit.) the Goldenness and Silverness of our dainos" (*Aušra*, 1885); „From our duty"; „What is the daina?" (*Aušra*, 1886): Samogita: „Meaning and beauty of Lithuanian dainos" (*Žinyčia*, 1900). Lastly Dr. Basanavičius's work „From the life of ghosts and devils" (Chicago, 1903). Beginning in 1904, when the Lithuanians recovered freedom of the press in the Russian Empire, the study and collection of Lithuanian folklore became concentrated in Lithuanian hands at the ancient Lithuanian capital Vilna. Nearly every newspaper and journal reported folklore facts, organized for this purpose special supplements, and propagated the work of folklore collection. During the summer vacations the intelligentsia, students and even high school pupils descended on the villages and zealously recorded folklore which the Lithuanian Scientific Association gathered in its archives. Unfortunately the Poles, when they forcibly deprived Lithuania of her capital Vilna, cut off this material from the Lithuanian educated classes, and rendered it inaccessible to Lithuanian scholars. How much of such material lies in those archives will be known only when Lithuanian scholars can tranquilly work in their ancient capital, if, of

course, this material has not been destroyed by the present occupants. Among the individual folklore collections appearing during this interval should be mentioned: V. Kalvaitis: „Lithuanian dainos of Prussia", 1905; Pakalniškis: *Klaipėdos dainos*, 1908: Gudavičius: „Žemaitijos dainos": Professor V. Krėvė-Mickevičius: „People's dainos of the singing country" (1924). Much very valuable material is here reported. Nowadays the work of collecting folklore is concentrated in the Liberal Arts Faculty of the Lithuanian University, whose annual *Tauta ir žodis* („People and Word") annually reports much material. The labours of collecting the facts of Lithuanian folklore is in full swing; they are being collected by individual scholars, by teachers and pupils. Every year brings not only variations of former work, but entirely new songs. In this manner the labour of collecting Lithuanian folklore is far from finished. Among the daina studies of this period should be mentioned the following: J. Gabrys gave an historical sketch of the dainos in his book „Review of Lithuanian Literature"; S. Kymantaitė made an attempt to characterize the spirit of Lithuanian dainos in her „From our Literature", 1913; P. Kragas: „The Rue in our dainos", in the *Draugija* journal A. Sabaliauskas: „The Beauty of our Dainos" (the annual *Lietuvių Tauta*).

All these studies are, so to speak, preparatory work. A wider path was traversed by Professor Mykolas Biržiška, who has created an entire science of dainology. In 1919 appeared his „The History of the Literature of Lithuanian dainos" (Vilna); the first part comprises daina literature ending with Rėza. In 1920 appeared his „Reminiscences of Dainos from the History of Lithuania" (Vilna) and in 1921, „Dainos keliais". Professor Biržiška in his writings in an astonishing manner united wide erudition in the sphere of history with profound knowledge of the dainos. In his writings he has provided the scientific basis of dainology. His writings are important in that in them he utilizes the material of the archives of the Lithuanian Scientific Association. He could not finish his studies, because the present occupants of

Vilna, wishing to stifle the Lithuanian intelligentsia of Vilna, expelled Professor Biržiška from Vilna with many others.

Professor Teodoras Brazys in the second volume of *Tauta ir žodis,* gave an interesting article, „The Lithuanian folk daina in nuptials", wherein the problem of the daina melody is also touched upon. In vol. 3 of *Tauta ir Žodis,* Dr. B. Sruoga gave two articles. In one is inserted (only the first part) of „Poetical Expedients of the Lithuanian dainos", in which he investigates the poetica of the Lithuanian dainos, giving a picture of the historic path of poetical formulas; and in the second article, „Folk dainos of the singing country", he analyzes the elementary principles of the Lithuanian epic. In the same volume of *Tauta ir žodis,* Dr. F. Brender exhaustively considers (mostly in a philological sense) one special characteristic of the dainos – the diminutive (*Die Verwendung der sog. Deminutiva im Litauischen*). Lastly, Dr. B. Sruoga in the Latvian journal *Ritums* (Nos. 2 and 3 of 1925) widely investigates the symbolism of the Lithuanian dainos.

Not much can be mentioned from bibliographical labours in regard to Lithuanian dainos. The more important of them are: S. Baltramaitis: „Collection of bibliographical materials for the geography, history, and history of law, statistics and ethnography of Lithuania" (Petersburg, 1904, 2nd edition), wherein there is a good deal of conscientiously assembled material. In Polish the following publications may be mentioned: Fr. Gawełek: *Bibliografija ludoznawstwa litewskiego* (Rocznik Towarzystwa przyjaciól Nauk w Wilnie, 1914).

Among publications in Lithuanian is noteworthy the bibliographical and critical journal „Knyga" edited by Professor Vaclovas Biržiška, of which six numbers have appeared. Especially important is the supplement to Nos. 4–6, „The Bibliography of Lithuanian books of the sixteenth-eighteenth Century".

PAAIŠKINIMAI

DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE. 1) Mašinraštis: LLTIR, f. 53, 579, vokiečių kalba, ne pirmas egz., nenumeruotas, be datos; jį sudaro pagrindinis tekstas, 212 p., ir „Anmerkungen" (paaiškinimai), 3 p. (du pirmieji ir paskutinis), kuriuose trūksta didžiulio pluošto bibliografinių nuorodų (nuo 19 iki 232), visiškai netaisytas, spausdintas didelių pailgų anam metui būdingų „prašyminių" lapų abiejose pusėse; 2) mašinraščio kserokopija vokiečių kalba: BSMM, P 1378 R, 222 p., tituliniame puslapyje – Müncheno universiteto bibliotekos signatūra U 1924/83218 ir antspaudas, prof. dr. E. Bernekerio parašas ir data: 8.2.24.

Abiejų mašinraščio variantų (toliau M I ir M II) tekstai yra beveik identiški: tos pačios korektūros klaidos, kurių gana daug, užbraukymai, praleistos ar įterptos raidės, sutampa eilučių pabaigos ir pan.. Ant M II voko pažymėta, jog trūksta keleto puslapių. Iš tiesų, palyginus abu variantus, paaiškėja, kad teksto netrūksta, tik nenuosekli numeracija (M I, p. 18–19 ir M II, p. 15–17; M I, p. 33–34 ir M II, p. 45–47; M I, p. 43–44 ir M II, p. 65–67; M I, p. 89–90 ir M II, p. 157–159).

M I pavadinimas – „Die Darstellung im litauischen Volksliede oder Darstellungsmittel des litauischen Volksliedes, M II pavadinimas trumpesnis – „Die Darstellung im litauischen Volksliede", o p. 2 įrašyta: *Referent: g[eheimer] Regierungsrat Prof. Dr. Berneker. Tag der mündlichen Prüfung: 8.2.24.*

Akivaizdu, kad tekstas M II buvo labiau redaguojamas. Čia daugiau korektūros taisymų, atidžiau, tačiau taip pat nenuosekliai redaguoti lietuviški tekstai ir autorių pavardės (pvz., Julewicz – Jucewicz; zalia Rita – žalia Rūta; dresuoti – liepsnoti; Froskunu – Troškūnų; gašluži – railuži ir t.t.). Daugelyje vietų sudėti diakritiniai ženkleliai, kurių M I, ypač lietuvių liaudies dainų citatose, ištisai nėra. M II p. 11 ranka įrašytas praleistas žodis (pavardė), tačiau liko ir „skylių" (p. 12, p. 80 ir kt.). P. 42 įterptas tekstas, kurio nebuvo M I, p. 31.

Abejonių, ar abiejų tekstų pagrindas visiškai tas pats, kelia pora vietų. Plg. kaip spausdinti žodžiai „svirno sode", p. 63 (I) ir p. 105 (II), taip pat *Speziellunterssuchung* paskutinėje pastraipoje, p. 104v (I) ir p. 188 (II). Beje, tai techninis riktas: spausdinant viename variante abiem atvejais peršokta eilutė.

Mašinraščio kserokopija (M II) yra, spėtina, autentiškas B. Sruogos disertacijos mašinraščio atspaudas, kurį BSMM 1984 m. lapkričio 3 d. atsiuntė etnologė Doris Obervill iš Šveicarijos. Kad mašinraštis išlikęs, patvirtina Miuncheno universiteto Bibliotekos direktoriaus Walterio Ulricho laiškas-atsakymas Sruogos Raštų leidėjams (2004 07 21).

Müncheno universitete Filosofijos fakultete Sruoga pradėjo studijuoti 1921 m. pabaigoje, o 1922 m. kaip pagrindinį studijų objektą pasirinko slavų filologiją. Tai lėmė keletas priežasčių. Jis gerai mokėjo rusų kalbą. Be to, universitete dėstė vienas žymiausių to meto slavistikos specialistų Europoje profesorius Erichas Bernekeris (smulkiau žr. R 9[1] paaiškinimus, p. 710), kuris 1922 m. vasarą Sruogai pasiūlė disertacijos temą, suformuluotą dar paties E. Bernekerio profesoriaus A. Leskieno: „Lietuvių liaudies dainos lyginant su slavų (lenkų, rusų, baltarusių ir ukrainiečių) dainomis" (žr. laišką Vandai Daugirdaitei, 1922, lapkričio–gruodžio mėn., LLTIR, f. 53, b. 481). Tų pačių metų rudenį Sruoga pateikė išsamų būsimo darbo planą (LLTIR, f. 53, b. 607):

DIE LITAUISCHEN VOLKSLIEDER IM VERGLEICH MIT DEN SLAVISCHEN (POLNISCHEN, RUSSISCHEN, WEIßRUSSISCHEN, UKRAINISCHEN)

EINLEITUNG

1. Das Gebiet des Wohnsitzes der Litauer, Polen, Russen, Weißrussen und Ukrainer.
2. Das Gemeinsame in dem geschichtlichen Schicksal der genannten Völker.
3. Literatur.

DIE LITAUISCHEN VOLKSLIEDER IM VERGLEICH MIT DEN SLAVISCHEN

I DIE AUFGABE DES VOLKSLIEDERVERGLEICHES.

II DIE ELEMENTE DER VOLKSLIEDER:

1. Die Composition,
2. der Rhytmus,
3. der Reim,
4. das Epitet,
5. die Deminutiven,
6. die Interjektion und das Adjektivverbum,
7. die Vergleichungen und die Personifizierungen,
8. das Parallelizmus,
9. andere Elemente.

III DIE MOTIVEN DER VOLKSLIEDER:

1. Die mithologischen Lieder,
2. Die Klagen,
3. Die Kriegslieder,
4. Die Trinklieder,
5. Die Tanzlieder,

6. Die dramatischen Lieder,
7. Die Arbeitslieder,
8. Die Liebeslieder (u. Hochzeitslieder).

IV DIE SYMBOLIK DER VOLKSLIEDER.

SCHLUß

Einheit des schöpferischen Geistes.

Nors ir pritardamas studento užmojams, profesorius patarė susiaurinti temą, susitelkti į trečiąją plano dalį – dainų poetiką, motyvus, simboliką (žr. laišką V. Daugirdaitei, 1922, lapkričio–gruodžio mėn., LLTIR, f. 53, b. 481, taip pat Algio Samulionio monografiją apie Balį Sruogą, 1986, p. 121–122).

1923 m. kovo pradžioje pradėjęs, triūsdamas 10–12 valandų per parą (laiškas V. Daugirdaitei, LLTIR, f. 53, b. 482), pajuokaudamas, kad „likimas atsistojo ant peilio galo" (laiškas V. Daugirdaitei, LLTIR, f. 53, b. 483), Sruoga savo disertacijos rankraštį (per 300 p. rusų kalba) gegužės mėnesį užbaigė ir įteikė vadovui prof. E. Bernekeriui svarstyti. Yra išlikęs raštas, matyt, Filosofijos fakulteto dekanui (LLTIR, f. 54, b. 1341: mašinraščio atspaudas be adresato ir datos), kuriame Sruoga patvirtina, kad darbą parašė pats, bet, rengdamas jį vokiečių kalba, naudojosi kitų pagalba.

Hiermit erkläre ich, daß meine Arbeit „Die Darstellung im litauischen Volksliede" habe ich selbständig gemacht und daß diese Arbeit wurde nirgends vorgelegt. Da ich ein Ausländer bin, bei der Umfassung meiner Arbeit in der deutschen Sprache habe ich fremde Hilfe benützt.

Vienas iš pagalbininkų vertėjų (o gal ir vienintelis) buvo Sruogos studijų draugas ir bičiulis Erichas Mülleris, kuriam autorius dėkoja „Die Darstellung..." rusiškojo varianto įžangoje (žr. šio tomo p. 208).

LLTIR yra ir daugiau dokumentų (f. 54, b. 1341), susijusių su Sruogos studijomis Vokietijoje, kopijų, kurios gautos iš Müncheno Liudwigo-Maximiliano universiteto archyvo. Tarp jų Sruogos autobiografija (Lebensauslauf, be datos). Sruogos ranka rašytas prašymas Filosofijos fakulteto dekanui atleisti nuo mokesčio užsieniečiams (1923, lapkričio 3), Sruogos prašymas fakulteto dekanui laikyti daktaro egzaminus: pagrindinę discipliną slavų filologiją ir šalutines – vokiečių literatūros istoriją ir filosofiją (mašinraštis, 1923, lapkričio 23), išlaikytų egzaminų protokolas (1924, vasario 4) ir kt. Be to, prof. E. Bernekerio parašyta Sruogos disertacijos recenzija:

Balys Sruoga ist ein anerkannter Lyriker in der jungen Literatur Litauens. In der vorliegenden Dissertation, deren Thema er sich selbst gewählt, untersucht er die Darstellung im litauischen Volkslied, vor allem in den berühmten Dainos, die Herder und Goethe in die Weltliteratur einführte. In einer gehaltvollen Einleitung mustert er kritisch die vorhandenen Quellen und Arbeiten

über die litauische Volksdichtung und behandelt als dann Struktur und Reim, Rhythmus und Refrain, Parallelismus, Vergleiche und Epitheta, Metaphern, stehende Formeln und Symbolik in abgerundeter, geschmackvoller Vorstellung, wobei er alle wichtigen Daina-Sammlungen von Rhesa (1825) bis Niemi-Sabaliauskas (1911) benutzt. Der Verfasser ist mit den principiellen Fragen der Volksdichtung und ihrer Literatur wohl vertraut. Doch bleibt er mit zu billigender Beschränkung auf litauischem Boden und zieht nur wo es Not hat die nächstverwandte slavische Volkspoesie, polnische, russische und ukrainische, zum Vergleich heran.

Abgesehen davon, daß hier zum ersten Mal eine allseitige Charakteristik der litauischen Dainadichtung nach dem ganzen Material, das uns gerade im Jahrhundert der Aufzeichnung erschloßen hat, versucht wird, bietet die Arbeit auch im einzelnen manchen Fortschritt. So den Nachweis, daß gegenüber der Daina die Giesmė den älteren Typus des Volksliedes darstellt; daß die Lieder ohne Reim die ursprünglicheren sind (gegen Bezzenberger); daß die Dainos manches litauische und polnische Kunstlied als Quelle haben; zudem die glückliche Erklärung mancher stehenden Formeln und Simbole.

Die Arbeit soll erweitert dereinst in litauischer Sprache erscheinen. Sie wäre wert, auch deutsch veröffentlicht zu werden, was, wie ich hoffe, im „Archiv für slavische Philologie" geschehen kann.

Für Annahme (prof. E. Bernekerio ir keliasdešimt kitų parašų).

Į lietuvių kalbą vertė Liucija Citavičiūtė:

Balys Sruoga yra žinomas jaunos literatūros Lietuvoje lyrikas. Šioje disertacijoje, kuriai temą pasirinko pats, jis tiria lietuvių liaudies dainų ypatumus, ypač garsiosiose *Dainose*, kurias į pasaulinę literatūrą įtraukė Herderis ir Goethe. Turiningame įvade kritiškai įvertina šaltinius ir darbus apie lietuvių liaudies poeziją, o toliau subtiliai ir įtaigiai analizuoja dainų struktūrą ir rimus, ritmiką ir refrenus, paralelizmus, palyginimus ir epitetus, metaforas, frazeologiją ir simboliką, remdamasis visais reikšmingiausiais dainų rinkiniais, pradedant Rėza (1825), baigiant Niemi-Sabaliausku (1911). Autorius yra gerai susipažinęs su liaudies poezijos problematika ir literatūra šiuo klausimu. Jis teisingai apsiriboja Lietuvos teritorija, bet jeigu reikia, palyginimui pasitelkia giminiškų slavų tautų liaudies poezijos pavyzdžių: lenkų, rusų ir ukrainiečių.

Disertacijoje ne tik bandoma pirmą kartą pateikti visapusišką lietuvių liaudies poezijos charakteristiką, remiantis visa per šimtmetį ištyrinėta medžiaga: šis darbas vertingas kai kuriais naujais aspektais, pavyzdžiui, įrodoma, kad giesmė, lyginant su daina, yra senesnis liaudies poezijos tipas: kad nerimuotos dainos yra senesnės (paneigiama Bezzenbergerio mintis): kad kai kurių dainų šaltiniai yra lietuviškos ir lenkiškos autorinės dainos, be to, taikliai išaiškinami kai kurie frazeologizmai ir simboliai.

Darbą reikėtų išplėsti ir paskelbti lietuvių kalba. Būtų verta jį publikuoti ir vokiškai, o tai, manau, būtų galima padaryti leidinyje *Archiv für slavische Philologie.*

[Parašai]

Prof. E. Bernekerio teiginys, jog „temą pasirinko pats", leidžia manyti, jog disertacijos pavadinimą Sruoga iš tiesų pats ir susiformulavo.

Disertacija, kaip liudija Müncheno universiteto kopija ir toliau pateikiama jos ištrauka, buvo ginama sutrumpintu pavadinimu „Die Darstellung im litauischen Volksliede".

AUSZUG AUS DER ARBEIT: DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE VON BALYS SRUOGA [Disertacijos autoreferatas]. 1) I publikacija: Memel, 1924 (Buchdruckerei „Rytas" Aktien-Gessellschaft, Memel), tituliniame įrašas: *Referent: Herr G.R. Prof. Dr. Berneker. Tag der mündlichen Prüfung: 8.2.1924*, titulinio puslapio viršuje Miuncheno universiteto signatūra U 1924/ 8328.

Autoreferato, kaip ir disertacijos, kopiją BSMM gavo iš Doris Obervill 1984 m.

Nors autoreferato tiražas ir kaina nenurodyti, yra išlikęs raštas (1923/24 Nr. 13) kuriame Sruoga Müncheno universiteto Filosofijos fakultetui, be kita ko, praneša išsiunčiąs 200 disertacijos santraukos egzempliorių, pateikia išlaidų ataskaitą (LLTIR, f. 53, b. 1341).

DIE DARSTELLUNG IM LITAUISCHEN VOLKSLIEDE ODER DARSTELLUNGSMITTEL DES LITAUISCHER VOLKSLIEDES. 1) Autografas: LLTIR, f. 53, b. 579, 330 p., be datos. – Rankraštis rusų kalba rašytas didelių, dabar nuo laiko pageltusių dvigubų laiškinio popieriaus smulkiais pailgais langučiais lapų abiejose pusėse juodu rašalu. Rankraštį sudaro pratarmė (2 p., atskirai numeruoti), pagrindinis tekstas (1–284 p.), bibliografiniai paaiškinimai (242 nuorodos, p. 285–323), rodyklė (p. 325–328), turinys (nenumeruotas). Tekstas redaguotas paties Sruogos tuo pačiu rašalu: nemažai taisymų, išbraukymų, intarpų ant atskirų lapelių, keliose vietose pabraukta raudonu pieštuku.

Matyt, tai ir yra būsimosios daktaro disertacijos variantas, kurį Sruoga 1923 m. gegužės mėnesį įteikė prof. E. Bernekeriui, o rudenį ėmė versti į vokiečių kalbą, talkinant studijų kolegai Erichui Mülleriui.

LLTIR esama dar kelių juodraščių-autografų, bylojančių apie didžiulį Sruogos triūsą rengiantis rašyti disertaciją: 1) nemenkas pluoštas palaidų nenumeruotų sąsiuvinio lapų [76 p.] juodu rašalu (f. 53, b. 579) – čia jau ryškėja būsimo darbo apmatai, sandara, skyrių pavadinimai, daugybė tautosakos pavyzdžių, sukauptų iš įvairių šaltinių, rūpimų veikalų citatos, daugiausia rusų kalba; 2) savotiškas lyginamasis tautosakos ir gyvosios kalbos žodynėlis (f. 1, b. 5767),

kuriame gausu rečiau vartojamų vaizdingų lietuviškų žodžių, lietuvių liaudies dainose vartojamų epitetų, metaforų ir jų atitikmenų svetimomis kalbomis, ypač vokiečių ir rusų.

Apie lietuvių dainas, jų savitumą, raiškos priemones Sruoga dar yra rašęs apžvalginiame str. rusų kalba „Основные литературы" (žr. autografus LLTIR, f. 8, b. 10; f. 1, b. 3944, f. 8, b. 13, be datos, arba R 6, p. 140–152) ir str. „Основные мотивы современной литовской литературы" (žr. R 6, p. 118–138). Šios apžvalgos parašytos Sruogos studijų Maskvos universitete laikotarpiu.

STRAIPSNIAI

LIETUVJU DAINU SIMBOLIKA [Lietuvių dainų simbolika]. 1) I publikacija*: Ritums, 1925, Nr. 2, p. 130–137, Nr. 3, p. 219–226.

Ritums – literatūros ir meno žurnalas, ėjęs Rygoje 1921–1926 m. (10 nr. per metus). Jame buvo spausdinami latvių rašytojų (J. Rainio, Aspazijos, A. Upyčio, J. Jaunsudrabinio, E. Virzos ir kt.) kūriniai. Gana plačiame literatūros kritikos skyriuje nuolat skelbti straipsniai apie naujausią kitų tautų literatūrą. Žurnalą leido Latvijos rašytojų kooperatyvas, redaktorius P. Ruozytis (Rozītis).

Lietuvių liaudies dainų simbolika (kaip ir apskritai simbolizmas jaunystės laikais) buvo viena mėgstamiausių Sruogos temų, kuriai skirtas jo disertacijos – vėliau „Dainų poetikos etiudų" – paskutinis skyrius (žr. R 9[I], p. 144–175), straipsnis „Erotinė lietuvių dainų simbolika ir jos kilmė" (žr. R 9[1], p. 198–229) ir kt.

Studiją „Lietuvju dainu simbolika" į lietuvių kalbą vertė Lilija Kudirkienė.

LIETUVIŲ DAINŲ SIMBOLIKA

Im Erdbeben alter Völker brechen neue Quellen aus.
(Senąsias tautas sukrėtus žemės drebėjimui, ištrykšta nauji šaltiniai.)

1. Vietoj įvado

Dainų simbolika iš esmės erotiška. Tautinio epo simbolika galėtų būti ir kitaip suprantama, tačiau lietuviškose dainose, kurios daugiausia yra lyrinės, visi šie simboliai šiaip ar taip išaugę iš Eroso.

Simbolio *prasminis turinys* nėra apibrėžtas. Jis toks pat tamprus kaip kiekvienas žodis, kai reiškiama nauja mintis. Simbolio turinys svyruoja tarp didelės daugybės dalykų. Sakykim, pamėgtoji liaudies dainos formulė *kukuojanti gegutėlė* gali reikšti verkiančią našlaitę, liūdinčią motiną, likimo užgautą marčią ir nuskriaustą mergelę. Kita vertus, tą patį dalyką galima išreikšti keletu klajojančių simbolių. Bernelio simbolis gali būti sakalas, vanagas, raitelis, ąžuolas ir pan. Labai daug yra simbolių, kurie bendri kelioms indoeuropiečių tautoms. Pavyzdžiui, medis simbolizuoja žmogų, lapai – mintis, rasa – ašaras. Bendri

būna ne tik pavieniai simboliai, bet ir ištisos jų eilės bei virtinės: palinksta medis – žmogus nuleidžia galvą, vyniojasi apynėlis – prisiglaudžia mergelė, džiūsta ąžuolas – skursta vyriškis, skleidžiasi pumpurai – atsiskleidžia jaunuolių meilė, rausta uoga – mergelė subręsta į moterį, vysta rūta – pažeista mergystė, vanagas nulaužia šakeles – bernelis pasigrobia nuotaką ir t.t. Lietuvių dainos savo simbolių pobūdžiu gerai dera visoje indoeuropietiškų kalbų šeimoje: simbolių ta pati arba artima reikšmė, tik jų grupavimas ir tarpusavio ryšiai atskleidžia lietuvių kūrybinę vaizduotę.

Lietuvių dainose dar išlaikę pirmykštį šviežumą tokie simboliai, kuriuos Vakarų Europa jau seniai užmiršo (žydintys lineliai, žydintys mieželiai); tačiau ir daugelis lietuviškų dainų simbolių yra taip labai praradę savo pirmykštę reikšmę, kad ją tegalima atspėti sulyginus su kitų tautų folkloru (žydintys putinai). Be to, reikia turėti omenyje, kad plačiai paplitę liaudies dainų „broleliai" ir „seselės" ne visuomet reiškia giminystę; brolelis gali būti ir sužadėtinis, vyras ar tiesiog bernelis, o seselė – ir sužadėtinė ar žmona. Tą visą laiką reikia turėti galvoje.

Mes sustosime prie pačių būdingųjų dainų simbolių, nė kiek neabejodami, kad latvių skaitytojai čia ras daug ką pažįstama iš savo dainų.

2. Dainos apie vainikėlį

Tai pati didžiausia lietuvių dainų virtinė. Vainikas, kaip jaunystės simbolis, yra brangiausias mergelės turtas. Prarasti vainikėlį ir nutekėti – tolygios sąvokos. Tai liudija ir liaudies paprotys nuimti vainikėlį po jungtuvių.

Nuims vainikėlį,
Uždės gobtūrėlį –
Sunkumą ant galvelės.
NLV, 239

Kad aš buvau merguželė –
Po rūtų vainiko...
Jau šią dieną, šią dienelę,
Vyro gulovėlė...
NLV, 206

Taip rauda mergelė, pagal visus papročius garbingai išleidžiama už vyro. Dar blogiau, jei ji praranda vainikėlį negarbingai. Tada sugadintas visas gyvenimas, prarastas ne tiktai vainikas, bet ir „jaunos dienos":

Patrotinau vainikėlį
Už alučio sklenytėlę,
Patrotinau jaunystėlę
Už vynelio kieliškėlį.

Kur aš jauna pasidėsiu,
Sarmatėlę apturėsiu?
Aš nueisiu žalion girion,
Kur laputė vaikus veda,
Aš ten jauna pasidėsiu,
Sarmatėlę apturėsiu!
Ma

Šis fragmentas pabrėžia vainiko praradimo psichologinį momentą ir jo padarinius. Vainikas pats brangiausias turtas. Dėl jo kyla ištisa kova. Seselė ir jos giminė jį saugo kaip akies vyzdį, o bernelis stengiasi pavogti ir gauti pačią mergelę. Jei mergina išleista už vyro arba jos vainikas pavogtas, jai nebegalima jo dėvėti.

Ir atsagstė žaliąsias kaseles,
Ir nukelstė rūtų vainikėlį,
Imkit, kelkit mano vainikėlį,
Kur įstūmėt mane į vargelį.
RD, 59

Žalios kaselės čia reiškia rūtų vainiką, kuris supintas kaip kasa: pirmiausia jį išpina, paskui nuima. Čia jau simbolis virtęs metafora. Šis perėjimas iš konkretybės į abstrakciją yra nauja simbolio raidos pakopa. Juo daina pagal savo konstrukciją naujesnė, juo labiau nutolę jos kūrybiniai pradmenys, juo ir pati simbolika darosi abstraktesnė ir metaforiškesnė. Taigi jau galima kalbėti apie būsenos simboliką.

Antytės plaukė,
Plaukdamos šaukė,
Kad grimzta vainikėlis.
O kad prapuolė
Jaunos dienelės –
Teprapuol ir vainikėlis.
LV, 5

Čia simboliai jau nebeturi to šviežumo kaip anksčiau pateiktose dainose. Tą patį reiškinį matome ir tolesniuose pavyzdžiuose. Nutekėdama į svetimą šalį, seselė atsako motinai ir broliams, kviečiantiems ją sugrįžti:

Bet aš negrįšiu,
Mano broleliai, –
Grąžinsiu vainikėlį.
RD, 42

Tačiau su vainikėliu sunku skirtis: o gal dar pavyks atgauti, kas prarasta, ir rūtas vėl įpinti į plaukus:

Eik, močiute, tolimu,
Nešk vainiką šalimu,
Žinai, motinėle, pati,
Kad aš nenešiosiu.
RD, 43

Nors jį atrasim,
Nors suieškosim,
Bet aš jo nenešiosiu,
Ant galvelės nedėsiu.

Žmonių mergelių
Ir ant rankelių
Aukso žiedai žibėjo,
Už varksnelių žvilgėjo,

O mano jaunos,
Jaunos mergelės –
Mažas vaikelis verkia –
Už mylelės girdėti.
MA

Taip atsako seselė broliams, žadantiems suieškoti prarastąjį vainiką. Tą patį skaitome kitoje dainoje, kur motina prikalbinėja dukterį grįžti namo.

Tu palikai vainikėlį
Už baltų skobnelių.
– Jau negrįšiu, motinėle,
Pas tave atgaliau,
Aš palikau vainikėlį
Jaunesnei seselei.

Šios dainos simbolika, palyginus su ankstesnėmis, rodo tam tikrą smukimą, nes simbolis niekuo nepagrįstas. Tai paaiškinama tuo, kad pastaroji daina užrašyta daug vėliau, kai liaudies poezijai jau buvo pasibaigęs žydėjimo metas.

Labai daugelyje lietuviškų dainų ir jų variantų, taip pat kaip ir slavų kūryboje, matome pamėgtą simbolinę porą: sėti – mylėti.

O, kai aš augau pas mielą motulę,
Užtvėrė broleliai man rūtų darželį.
Tai aš pasisėjau žalią rūtelę,
Tai pasisodinau raudoną rožele.
Tai aš atsikėliau taip anksti rytelį,

Tai aš išėjau ant didžio dvarelio.
Tai aš pasirėmiau ant rūtų darželio,

Tai aš pasiklausiau pas žalią rūtelę:
Ar vėlys rūtelė darželis įeiti,
Ar vėlys rūtelė kvietkelį suskinti?
Dar aš nepravėriau darželio vartelių,
Jau visos rūtelės sudrebėj ik vienai.
Dar aš nesuskyniau nė vieno kvietkelio,
Išbyrėjo lapeliai iš baltos rankelės.
Ma

Sprendžiant iš dainos pradžios, viskas klojasi, kaip ir turi būti: mergelė pati rūtas sėjo, pati augino. Ir staiga tragiška pabaiga. Rūtų sėjimas simbolizuoja įsimylėjimą. Žalioji rūtelė, išvydusi mergelę, sudreba. Tai blogas ženklas, kurį paaiškina šios dainos pabaiga:

Atjoja bernelis
Per čystų laukelį.
Atjoja raitelis,
Didis šidorėlis.

Oi mergele mano,
Balta lelijėle,
O kas tau nuėmė
Rūtų vainikėlį?

Taigi vainiko pagrobėjas – tai tas pats bernelis raitelis, kurį ji jau buvo įsižiūrėjusi sėdama savo rūtas. Tokia pat reikšme sėjimo motyvas panaudotas kitoje, gana populiarioje, dainoje:

Sėjau rūtą, sėjau mėtą,
Sėjau lelijėlę,
Sėjau savo jaunas dienas
Kaip žalią rūtelę.

Ne kas kartą bernelis vainiką pagrobia; dažnai abi pusės jau būna iš anksto susitarusios. Labai paplitusi yra daina, kur mergelė klausia bernelio, kada jis ketina vesti, o šis atsako:

Kaip tu ginsi baltus jaučius, –
Gink pavieškelėliu.
Ten mudu ganysiv,
Ugnužę kūrinsiv –
Sukūrinsiv vainikėlį
Žaliųjų rūtelių.
JD, 521

Vainiką sudeginti reiškia jo atsisakyti iš meilės, abiem pusėms susitarus. Kad iš tikrųjų taip, rodo šios pačios dainos tęsinys:

Kad būčiau žinojus
Tą šelmį bernelį,
Būčiau rūtų vainikėlį
Rasužėj paguldžius.

Cit, neverk, mergele,
Balta lelijėle,
Ryto josim jomarkėlin,
Pirksim vainikėlį.

Kad ir tu nupirksi,
Aš juo nedėvėsiu,
Aš tavo šelmystėlės
Niekad neužmiršiu!

JD, 521

Čia mergelė nekaltina pasipiršusio bernelio, o tik apgailestauja, kad vainiko rason nepaguldė. Net tada, kai mergelė teka iš meilės, vainikas paprastai sudeginamas; o jei tenka eiti už nemylimo, vainikas paslepiamas į skrynią ar tamsioje trobos kertėje.

... Jei už gero gaspadoriaus –
Ugny sudeginsiu.
Jei už kokio ultojėlio –
Skrynelėj kavosiu.

JD, 357

Jei mergelė rengiasi eiti už vyro, ima pinti vainiką; jei tuo tarpu ji tik nesubrendusi mergaitė, vainikėlį dėvėti jai nedera, nes berneliui nėra nė ko „grobti", be to, seselė neturi priežasties bernelio laukti.

Nepink, sesuo, vainikėlio,
Dar tu juomi nedėvėsi.

JD, 485

Jei seselė išeina bernelio pasitikti su vainiku rankoj, tai ženklas, kad ji priima siūlomą jo ranką ir sutars jungtuves.

O ir išeina
Senoji uošvytėlė,
O ir atkėlė
Man varinius vartelius.

O ir atkėlė
Man varinius vartelius,
O ir atleido
Sidabro lenciūgėlius.

O ir išeina
Ta jaunoji mergelė,
O ir išsineša
Vainikėlį rankelėj.
JD, 235

O jei bernelis nepatinka, nenori jo priimti, užkelia vartus:

Ir išėjo tėvužėlis,
Ir užkėlė vartelius:
Jokit pro šalį
Jūs, jauni berneliai!
NLV, 235

Šios simbolių sąsajos su gyvenimu labai nepatvarios. Dar žingsnis į abstraktumo pusę, ir simbolis pavirsta nuobodžia alegorija:

Kitų mergelių –
Žalių rūtelių [vainikėlis],
O mano krome pirktas,
Bernužio dovanotas.

Kitų mergelių –
Vis ant galvelės,
O mano ant rankelių
Didžiu balseliu šaukia.
JD, 563

Taip skundžiasi mergelė, nustojusi vainiko „Vilniaus miestely, giliam purvely".

Krome pirktas vainikas reiškia čipką, ištekėjusios kepurėlę; vainikas ant mergelės rankų – verkiantis kūdikis. Stilistiškai ši daina įdomi todėl, kad čia simbolis išaugęs iš kito simbolio, tai liudija, kad pati dainos konstrukcija susiklosčiusi daug vėliau. Mergelė negali nusidėti, kol vainikas ant galvos; todėl, guldama su bernu, vainiką pakabina ant gembės.

Mergytę guldysiu
Į naują lovelę,
Vainiką kabinsiu
Į margą gembelę.
NLV, 141

Mila, buvau stainėj,
Mila, lankiau berną,
Mila, mano vainikėlis
Stainėj ant gembelės.
NLV, 136

Vainikas prilyginamas mergystės barometrui, nuo kurio nieko nepaslėpsi, kuris viską parodo:

Apšarmotas, aprasotas
Mano vainikėlis.
Aš mergytė apkalbėta
Neviernais žodeliais.
NLV, 314

Rasa – ne ragana, kad nei iš šio, nei iš to užkristų ant mergelės vainiko jos žudyti. Tai dedasi šitaip:

Anksti rytą rytužį
Saulužė tekėjo,
O per stiklo langužatį
Močiutė žiūrėjo.

Klausiu tave, dukruže,
Kur tu vaikštinėjai,
O kur tavo vainikėlį
Miglužė užkrito?

Anksti rytą rytužį
Vandenėlio ėjau,
O tai mano vainikėlį
Miglužė užkrito.

Tai ne tiesa, dukružėle,
Nevierni žodeliai.
O tu savo bernužėlį
Per lauką lydėjai.

O tai tiesa, mamuže,
Tai vierni žodeliai,
Aš su savo bernužėliu
Žoduką kalbėjau.
RD, 38

Jei tokiomis aplinkybėmis rasa krinta ant vainiko, jau yra pamatas apkalboms, nes aprasojęs vainikėlis – blogas ženklas.

Ai, ai, ai Dieve,
Dievuliau mano,
Kaip aš šią naktį
Vargely buvau:

O aš nušalau
Kojas rankeles,
Užkrito rasa
Už vainikėlio.
JD, 969

Toliau dainoje pasakojama, kaip prie mergelės, grėbiančios šieną, prijoja bernelis ir klausia:

O, padėk Dievai,
Jauna mergele,
O kodėl, dėlko
Be vainikėlio?

Taigi aprasojęs vainikas prilyginamas prarastai mergystei; jis prarastas visiems laikams, todėl kabinamas ant gembės ar skandinamas jūroje. Kartais naujesnių laikų dainose šis simbolis yra visai nebetekęs savo pirmykštės reikšmės ir tapęs savarankiška tema. Beveik kiekviename dainų rinkinyje galima rasti keletą variantų lyrinio pasakojimo, kaip, mergelei išėjus pasivaikščioti, pakyla šiaurės vėjas ir nupučia vainikėlį, o mergelei telieka jo verkti. Kartais šis šiaurės vėjas dar primena tikrą bernelį, vainikėlio vogėją, bet pro šiuos vėjo darbus dažnai jau nebegali įžiūrėti senosios, liaudies papročių sušildytos, simbolikos. Taigi vėjas nupučia vainiką į upę arba į jūrą, stengiamasi jį sugauti, sužvejoti: dėl jo jauni berneliai nuskęsta, o mergelė čia verkia, čia juokiasi. Tai liudija, kad vainiko simbolika jau užmiršta ir nebesuprantama – tėra vien tuščias vaizduotės žaismas.

Panašią vietą lietuvių dainose užima ir žiedas, tik jis nebeturi senųjų įprastinių tradicijų, kaip kad vainikas; jo simbolizacija daug paprastesnė. Nekaltos mergelės žiedas blizga ir spindi; mergystę praradus – surūdija. Panašiai kaip vainikas, žiedas įkrinta į vandenį, kur berneliai jo ieško ir dėl jo žūva. Vainiko ir žiedo santykį lietuvių tauta vaizduojasi taip:

Aš ėjau per kiemelį,
Pro rūtų darželį,
O ir sutikau
Šelmį bernelį
Pas rūtų darželį;

Tvėrė baltą rankelę,
Movė aukso žiedelį...
O ir nupuolė
Mano vainikėlis
Į čystą vandenėlį.
RD, 31

Ši daina užrašyta prieš šimtą metų, tačiau savo konstrukcija ji daug naujesnė už kitas, vėliau užrašytas. Šios liaudies dainos prasta poetinė kokybė rodo ją nebeturint glaudžių ryšių su kūrybinėmis tautos tradicijomis, su jos gyvenimo ritmu. Išskyrus tuos atvejus, kur dainose įsigalėjęs žiedo simbolis atstoja kitus, daug ryškesnius, gyvenimo persmelktus simbolius, lietuvių liaudies poezija žie-

do simboliui nėra suteikusi nieko specifiškai savo, nieko tautiškai savito. Šis simbolis, regis, pasiskolintas iš kitur, nes jame matyti ir bažnyčios, ir raštų, ir kaimyninių tautų folkloro pėdsakai.

3. Dainos apie kepurėlę

Kaip kad vainikas yra mergelės puošmena ir pasididžiavimas, taip kepurė – jaunikaičio. Vainikas ir kepurė šia prasme yra lygiaverčiai simboliai.

Žiba ugnelė,
Žiba kepurėlė,
Žiba mano merguželės
Rūtų vainikėlis!
JD, 750

Taip bernelis giriasi savo laime ir kepurėlę saugo ne mažiau kaip mergelė vainiką. Labai plati yra vadinamųjų „šakotinių dainų" šeima, kur viena šaka plėtoja mergelės ir vainikėlio motyvą, o antra – bernelio ir kepurėlės.

Bernelis užtardamas,
Mergelei kalbėdamas:
Gulk ant mano kelių,
Ant baltųjų rankelių.

Aš guldama palikau,
O keldama n'atradau
Ant galvos vainikėlį,
Ant rankelių žiedelį.
NLV, 127

Aš nusėdęs užmigau
Ant mergelės kelužių
Ir jos, lelijos, rankužių.
Kai pabudau, tai neradau
Sidabrinius pentinėlius
Nei kepurės burtiką.

Ak, atduokit, kas atradot,
Man gėdos nedarykit
Ir nė mano mergužei!
RD, 51

Sulyginę abi dainų šakas matome, kad bernelio kepurės praradimas atitinka mergelės prarastą vainiką, o jos žiedas – prarastus pentinus. Kaip kad mergelė, guldama stainioj šalia bernelio, pakabina ant gembės vainiką, taip ir bernelis, eidamas klėtin pas mergelę, palieka kepurę ant skrynios:

Mila, buvau svirne,
Mila, lankiau mergą,
Mila, mano kepurėlė
Svirne ant skrynelės.
NLV, 136

Ši simbolių grandinė tęsiama toliau. Mergelė, norėdama atkeršyti už skriaudą, nutraukia bernelio kepurėlę ir sumina į purvą. Tai saldžiausias kerštas už atimtą vainiką.

Kad tave, šelmi, pažinčiau,
Tau kepurėlę nutraukčiau,
Į juodą purvą suminčiau!
NLV, 154

Kai mergelė išeina pasitikti patinkamo bernelio su vainiku rankoje, šiam belieka nusikelti kepurę: kaip tu, taip ir aš.

Jis jai davė labą rytą,
Ji jam nė žodatį:
Jis jai kėlė kepuratę,
Ji jam vainikatį.
[RD, 23]

Dažnai pasitaiko ir kitaip: bernelis kepurę nusikelia, o mergelei vainikas lieka ant galvelės. Tai ženklas, kad nėra jokios vilties. Kaip kreivai uždėtas vainikas, taip ir į šalį nuslydusi kepurė gali lengvai nukristi pūstelėjus pirmam „vėjui“:

Anoj pusėj už Nemuno
Stovi mergelė ant krantelio;
Jos vainikėlis ant šonelio,
Šilkų kasnykai per petelius.

Kad aš žinotau, kad mano būtų,
Aš persiirtau per Nemuną.
Aš persiirtau per Nemuną,
Jai vainikėlį pataisytau.
Jai vainikėlį pataisytau,
Šilkų kasnyką sumastytau.

Anoj pusėj už Nemuno
Stovi bernelis ant krantelio;
Jo kepurėlė ant šonelio,
Šilkų juostelė lig žemelei.

Kad aš žinotau, kad mano būtų,
Aš persiirtau per Nemuną.
Aš persiirtau per Nemuną,
Jam kepurėlę pataisytau.
Jam kepurėlę pataisytau,
Šilko juostelę suvaržytau.

Abiejų simbolių vertės tolygumas akivaizdus. Bet ir kepurėlės simbolis, kaip kad vainikėlio, gali įgyti savarankišką reikšmę ir atitrūkti nuo buvusiųjų ryšių.

Norėjo mane prigauti,
Iš to kiemelio išgauti.
Ale aš pirma prigavau,
Jo kepurėlę nutraukiau,
Mečiau kepurę į purvą...
JD, 472

Teisybė, bernelis irgi padaro taip pat – pavogtąjį vainiką įmina į purvą. Tiktai pateiktajame fragmente nėra psichologinio pagrindo: „nuodėmė" nepadaryta, o kepurė sumindyta. Taigi kepurės simbolis netekęs buvusios pirminės reikšmės, čia tai reiškia apskritai užgautą garbę, o ne prarastą nekaltybę, kaip kad buvo anksčiau.

Panašiai kaip aprasojęs vainikas, taip ir aprasojusi kepurė liudija kartu nusidėjus. Tai matome iš vienos A. Juškos rinkinio dainos (518), kur dainuojama, kad rasa užkrinta vainikėlį ir kepurėlę, o bernelis ir mergelė praranda savo jaunas dienas, kurios niekad nebegrįš.

Šis simbolis mums padeda atskleisti kitą, įdomesnį ir galbūt dar senesnį simbolį:

Aš sakiau, sakiau
Savo mergytei:
Neeik, neeik per linų lauką:
Ei užkris, užkris
Už vainikėlio
Mėlyns, mėlyns linų žiedelis.

Ar aš nesakiau
Savo bernyčiui:
Nejok, nejok per rugių lauką.
Ei užkris, užkris
Už kepurėlės
Geltons, geltons rugių žiedelis.
NLV, 385

Kituose variantuose vietoj rugių minimas miežių žiedelis.

Vienas žinomas vokiečių profesorius B. man papasakojo tokį atsitikimą. – Jaunystėje jis mokęsis lietuviškai netoli Įsruties, o jo mokytoja buvusi viena prasilavinusi lietuvė kaimietė. Kartą jie dviese vaikštinėję palei žydintį linų lauką. Jis nuskynęs keletą žiedelių ir dovanojęs merginai. Ji labai įsižeidusi, pabėgusi ir net vėliau nebenorėjusi su juo kalbėti. Nustebęs jaunas profesorius negalėjo suprasti, kas čia yra. Jis kreipėsi į garsų mokslininką A. Leskieną, bet tas, nepatenkintas, kad yra klausiamas dalyko, kurio pats nežino, atrėžė, jog tai buvęs paprasčiausias merginos kaprizas. Tačiau profesorius B. mano, jog šis A. Leskieno paaiškinimas prieštarauja atsitikimo aplinkybėms ir užtat daro prielaidą, jog lino žiedas lietuvių tautosakoje simbolizuoja ką nors tikrai reikšminga.

Kitas lietuvių dainų tyrinėtojas, Ch. Bartschas, tai aiškina šitaip: „Nuoroda į rugių ir linų žiedą reiškia, kad bernelis ir mergelė susižadėdami praranda laisvę ir dabar jau turi galvoti apie bendrą ūkį – jis apie rugių, ji apie linų lauką".

Gaila, kad šis rimtas mokslininkas nepagrindė savo nuomonės. Teisybė, lietuvių dainose galima matyti šios specifinės atsakomybės pėdsakų:

Kas bobelių dainavimas,
O ropelių žaliavimas!
Dainuokit, bobelės,
Žaliuoj jūsų ropelės!

Kas vyrelių dainavimas,
O rugelių žaliavimas!
Dainuokit, vyreliai,
Žaliuoj jūsų rugeliai!

Kas bernelių dainavimas,
O žirgelių žvingavimas!
Dainuokit, berneliai,
Žvingaun jūsų žirgeliai!

Kas mergelių dainavimas,
O rūtelių žaliavimas!
Dainuokit, mergelės,
Žaliuoj jūsų rūtelės!

JD, 262

Šis pavyzdys gal kiek ir palaiko Bartscho mintį, tačiau atsakymo į patį klausimą neduoda: kodėl gi kaimo mergina taip labai įsižeidė dėl profesoriaus B. dovanotų žiedelių? Šio simbolio pradmenų ieškotina giliau. Minėtosios dainos nuotaika labai liūdna: daina prasideda priekaištu „Ar aš nesakiau?". Tame pačiame Nesselmanno rinkinyje randame kitą variantą, kuris baigiasi žodžiais:

Ui, neverk, neverk,
Mūsų sesyte!

NLV, 385

Taigi lino žiedelio užkritimas ant vainiko yra blogas ženklas ir rodo būsiant ašaras. A. Juškos rinkinyje randame dar tokį šitos pačios dainos variantą:

Ar vėjai pūtė?
Ar sodai siaudė?
Ar meirūnai lingavo,
Meirūnėliai lingavo?

Verkė brolelis,
Verkė jaunasis,
Per aslelę eidamas,
Per asložę eidamas.

Ar aš nesakiau...
Ar vėjai pūtė?
Ar sodai siaudė?
Ar lelija lingavo,
Lelijėlė lingavo?

Verkė dukrelė,
Verkė jaunoji,
Per aslelę eidama,
Per asložę eidama.

Ar aš nesakiau...

Taip lietuvių liaudies poezijoje prasideda tik pačios liūdnosios dainos, karčiausia nedalia. Mergelė verkia savo jaunų dienelių, rūtų vainikėlio, ant kurio užkrito rasa ir atėmė jos mergystę. Kadangi liaudies požiūriu kepurė ir vainikas, rūta ir žirgas, žiedas ir pentinai, darželis ir stainelė yra tolygūs simboliai, tai ar negalima miežio ir lino žiedo įspūdžio prilyginti rasai? Argi lino ir miežio žiedas, užkritęs ant vainiko, nesimbolizuoja jaunų dienų ir pačios nekaltybės praradimo? Be abejonės, taip. Tai rodo ir liaudies papročiai. Tas pats Juška yra užrašęs kitą variantą, kur apdainuojama per vestuves atlikta „senovės apeiga":

Ar aš nesakiau
Savo sesulei –
Neik per linų laukelį,
Žalių linų laukelį:

Ei, užkris užkris
Už vainikužio
Žalių linų laiškelis,
Mėlynasis žiedelis.

Ar vėjas pūtė,
Ar sodai ūžė,
Ar lelija lingavo,
Kaip lendružė siūbavo?

Ei, verkė verkė
Mūsų seselė,
Per saulužę eidama,
Į suolužį sėsdama.

Ei, cit, neverki,
Mūsų sesele,
Rytoj dar graudžiau verksi,
Rytoj graudžiau raudosi.

Ims vainikėlį,
Dės muturėlį,
Virkdins tavo širdelę,
Dilgins skaisčius veidelius.
JSv, 655

Šią dainą dainuoja per vestuves, grįždami iš klėties, kur jaunavedžius buvo suguldžiusi pati motina ir užrakinusi duris. Taigi lino žiedo užkritimas ant vainiko reiškia, kad jaunoji pirmą vestuvių naktį turi praleisti klėtyje. Kitą rytą ji nebeturės rūtų vainiko, jai uždės ištekėjusios čipką. Štai kodėl taip įsižeidė kaimietė mergaitė, kai galantiškasis profesorius B. jai įteikė lino žiedą. Šios dainos ir pats linų žiedo simbolis kilę iš liaudies vestuvinių papročių. Vėliau visai natūraliai daina ir jos simbolika atsijo nuo tikrojo gyvenimo ir įgijo kitą, jau nebesuprantamą reikšmę. Šis simbolių nuosmukis yra visai įprastinis reiškinys. Be jau anksčiau minėtųjų, pateikiame dar vieną pavyzdį, kaip išsigimsta kepurės ir vainiko simbolis.

Skenda brolytis,
Skenda jaunasis,
O jo kepurėlė
Viršuj vandens plaukia.

Gelbėk, mergyte,
Gelbėk, jaunoji,
Jei ne mane patį,
Norint kepurėlę.
NLV, 366

Ant jūrų marių,
Ant vandenukų –
Čionai plūduriavo
Jaunoji mergytė.

Gelbėk, brolyti,
Gelbėk, jaunasai,
Jei ne mane pačią,
Norint vainikėlį.
NLV, 367

Mitologinė mokykla šią dainą taip išaiškintų: jūra reiškia žmogaus nedalią, per kurią žūva jaunikaitis ir mergelė; jų prašymas gelbėti kepurę ir vainiką reiškia gelbėti jų gerą vardą ir garbę. Tačiau tokiam aiškinimui nerandame jokio pagrindo liaudies pažiūrose. Minėtosios dainos byloja vien apie savo pirmykštės reikšmės netekusią, nuo gyvenimo atitrūkusią poetinę simboliką.

4. Dainos apie žirgą

Kaip vainiko simbolis lietuvių dainose yra kur kas labiau paplitęs negu jį atitinkantis kepurės simbolis, taip ir žirgo simbolis yra daug rūpestingiau išbaigtas negu jo ekvivalentas – rūta. Pirmoji simbolių pora (vainikas ir kepurė) atstoja apibrėžtą reiškinį, to negalima pasakyti apie antrąją šių simbolių porą. Rūta gali reikšti ir pačią mergelę, ir jos nekaltumą, bet dažniausiai tai jos ištikimoji draugė, su kuria šnekasi, tariasi, kuriai išpasakoja savo rūpesčius. O žirgas niekad neatstoja paties bernelio; jis tiktai ištikimas draugas ir patikimas bendražygis kare, jo narsumo simbolis. Jei seselė sėja rūtas, tai reiškia, kad ji įsimylėjusi; jei pina vainikėlį – pasirengusi tekėti. O jei bernelis įsigijo žirgelį, tai yra ženklas, kad jis jau tikras jaunikis. Šios simbolikos lygiagretumas atsispindi net smulkmenose: mergelė skina rūtas – bernelis šeria žirgelį; ji pina vainiką – jis balnoja žirgą; ji užsideda ant kasų vainiką – jis sėda ant žirgo.

Raudojo mergelė
Rūtelių darželyj,
O jaunas bernelis
Naujoje stainelėj.

Raudojo mergelė
Rūteles skindama,
O jaunas bernelis
Žirgelį šerdamas.

Raudojo mergelė
Vainiką pindama,
O jaunas bernelis
Žirgą balnodamas.

Raudojo mergelė
Vainiką segdama,
O jaunas bernelis
Ant žirgo sėsdamas.
NLV, 296

Žirgas – ištikimas bernelio draugas, jis jo nepalieka ir po mirties:

Vež brolelį per laukelį,
Jo žirgelis paskui seka.
JD, 199

Tai jo bendražygis kare, meilės nuotykių padėjėjas.

Šok, žirgeli, šok, bėreli,
Kol aš neženotas,
Kai aš gausiu sau mergelę –
Tai tada nešoksi.

Naujoj stoinioj nestovėsi,
Abrako neėsi:
Po dirvelę šokinėsi –
Žalią žolę ėsi!

TB [6]

Žirgas bernelį ne vien visur lydi, bet ir duoda jam patarimų, perspėja apie pavojų. V. Jagičas yra pasakęs, kad, slavų požiūriu, žirgo atsisakymas gerti reiškia, kad jo šeimininkui gresia nelaimė. Tas pats tinka ir lietuvių dainoms:

Teka upė per žvyryną,
Žirgas nenor gerti

Šk, 24

Šiuo atveju tai reiškia, kad bernelio mylimoji lengvai supykdoma.

Jojau lauką, jojau antrą,
Nieko gero nedajojau, –
Dajojau upelį,
Drumstą vandenėlį.

Iš kraštelių drumstvandenis,
O vidurin – dar drumstesnis,
Negėrė žirgelis,
Juodasai bėrelis.

Šk, 31

Tai ženklas berneliui, kad šį kartą nejotų pas savo išrinktąją. Jis joja kitą kartą, žirgas atsigeria, ir piršlybų žygis baigiasi sėkmingai. Toks pat blogas ženklas ir žirgo klupimas:

Klumpa, ilsta žirgelis
Dėl neviernų žodelių,
Dėl neteisiųjų.

JD, 623

Jei žirgas nebenori nei avižų, nei vandens, – laikas joti pas mergelę: jam, kaip ir berneliui, ilgu.

Nei aš noriu avižų,
Nei šio žalio šienelio,
Nei čysto vandenėlio.

Tik aš noriu nubėgti
Šį subatos vakarą
Pas jaunąją mergelę!
JD, 390

Žirgas vykdo ir kitus bernelio įsakymus:

Kaip aš pasakysiu –
Turi padaryti:
Žalias rūtas išminti,
Mergelę pravirkdyti.
JD, 197

Jei žirgas išmins rūtas, mergelė teks berneliui. Pasėlio ištrypimo simbolis plačiai žinomas ir didžiarusių žaidimų dainose, kur merginos dainuoja: „A my proso siejali", į ką bernai atsako: „A my proso vytopčem".

Čia sėti reiškia – mylėti, pasėlį ištrypti – skinti meilės vaisius. Ši didžiarusių liaudies daina daug senoviškesnė negu tas pats motyvas lietuvių dainose:

Išmindžiavo žirgužis rūtužes,
Nubučiavo bernytis mergužę.
Vesk žirgelį iš rūtų darželio,
O bernytį – nuo jaunos mergelės.
NLV, 52

Jei mergelė nepriima bernelio, jo žirgą varo kur nors tolyn į laukus. Į besiperšančio bernelio klausimą, kur dėti žirgą, nuotaka ar jos giminė atsako įvairiai:

Leisk bėrą žirgelį
Į pūdymėlį,
Mesk aukso žiedelį
Į rūdynėlį.
NLV, 176

Toks atsakymas reiškia, kad jaunikis atstumiamas. O jei nuotaka palanki, berneliui atsakoma taip:

Leisk bėrą žirgelį
Į rūtų daržą,
Mauk aukso žiedelį
Ant baltos rankos.
NLV, 176

Būna, kad žirgas ne tik išmindo rūtų darželį, bet net vaikiną suėda:

Neprausk, pana, baltai burną,
Ten maskoliai arklius girdžia:
Nuims tavo vainikėlį,
Pasišers savo žirgelius.
NLV, 388

Taigi ir žirgas mielai sutinka patarnauti savo ponui ir nuskriausti vargšę mergaitę:

Mandras brolio žirgelis
Nuo rūtelių vainikėlio.
BD, 102

Taip pat nėra gerai, jei mergelė pati rūpinasi jaunikio žirgu ir jį šeria: ji tyčia gali avižų vietoj paduoti jam savo vainiką:

– Dukrele lelijėle,
Su kuo šiąnakt kalbėjai,
Kieno žirgą šėrei?
– Su broleliu kalbėjau,
Brolelio žirgą šėriau.

– Dukrele svavalninke,
Namelių pustelnike,
Namelius pustavoji,
Bernelius čestavoji!

Sušėrei vainikėlį
Su grynu abrakėliu,
Sugirdei jaunystėlę
Su čystu vandenėliu.
MA

Žirgo žvengimas reiškia, kad bernelis klausia savo išrinktinę, ar ji sutinka už jo tekėti:

Tu, merguže mano,
Lelijėle mano,
Ar tu negirdėjai
Šile žirgą žvengiant?

O jei ir girdėjau,
Ale neatspėjau, –
Dar aš pasiliksiu
Prie mano močiutės.
RD, 25

O jei mergelė klausosi, tai nebeišvengs savo likimo:

Reikėj nevaikščioti
Vėlai po dvarelį,
Reikėj neklausyti,
Kur žirgeliai žvengia...
Šk, 20

Taip brolis priekaištauja seseriai, nes nuo tokių nakties žygių jai ant rankų nusileido „šaukiantis sakalas" – kūdikis. Kaip žirgelyje atsispindi visi kiti bernelio reikalai ir jo gyvenimo eiga, čia nebekalbėsim.

5. Dainos apie putiną

Putinas yra labai dažnas lietuvių dainų motyvas, bet jam toli gražu iki tokio pirmapradiškumo kaip didžiarusių tautosakoje. „S kiem jagodki rvala, kalinu lomala?" Taip rusų dainuojama per vestuves, kai jaunavedžiai pirmąjį rytą atsikelia. Kaip jau yra sakęs J. Aničkovas, putino uogų raudonumas ir visa vestuvių apeiga pakankamai išaiškina šio simbolio reikšmę. O lietuvių dainose jis niekaip nesusijęs su liaudies papročiais. Simbolio prasmę apsunkina dar ir tai, kad žodis *putinas* lietuvių kalboje – vyriškos giminės. Ir vis dėlto lietuvių tautosakoje šis simbolis kadaise yra buvęs labai reikšmingas:

Kalnan putinėlis,
Klonėn šermukšnėlis,
Ten mergelė lelijėlė
Putinėlį laužė.

Putinėlį laužė,
Pas bernelį klausė:
Kada mudu ženysimės,
Ar rudenies lauksim?
Šk, 16

Patys savaime šie posmai yra nesuprantami: kažin kur ant kalno mergina laužo putiną ir staiga ima bernui kalbėti apie vedybas! Bet iš tolesnio turinio matyti, kad putinėlį laužadama ji nustojo vainikėlio; taigi kalbėti apie vedybas priežasties būta. Tiktai bernas ją apgavo, ir daina baigiasi raudojimu:

Krinta darže rožė,
Krinta lelijėlė,
Krinta mano ašarėlės
Per skaisčius veidelius...

Dabar šis motyvas dažniausiai pasitaiko smagiose bernų dainose, kur jie giriasi, kad nulaužė putinėlį, kuris šiuo kartu simbolizuoja mergelę. Tačiau savo visuma šis simbolis taip labai atsijęs nuo pirmykščio artumo su liaudies papročiais, kad jau tampa tikra abstrakcija.

Putinėli raudonasis,
Ko pavirtai in šalelę?
Ko pavirtai in šalelę,
In tą gilų Dunojėlį?

Ar vėjelio papučiamas,
Ar lietulio nulyjamas?
Ar lietulio nulyjamas,
Ar paukštelio nutupiamas?

Nei vėjelio papučiamas,
Nei lietulio nulyjamas,
Nei lietulio nulyjamas –
Tik paukštelio nutupiamas.
Šk, 78

Šis tariamai neprotingas atsakymas, kad paukštelis savo svoriu nulenkė putinėlį ligi pat Dunojaus gelmių, iš tikrųjų slepia reikšmingą turinį, ir pats Dunojus čia jokio vaidmens nevaidina: jis slavų liaudies poezijoje reiškia tiesiog plačią upę. Šiuo atveju putinas ar apskritai medis atitinka mergelę, o paukštis, laužiantis jo šakas ar tiesiog į jį nutupiantis, simbolizuoja jaunikį. Jeigu putinas, paukščio užtūptas, įlinko į upės gelmę, tuo pasakoma, kad jaunikaitis pametė savo išrinktąją. Tai įrodo ir šios pačios dainos antroji pusė:

Dalia mano neščėslyva –
Aisiu keliu giedodama.
Aisiu keliu giedodama,
Ščestės-dalios ieškodama.

Atsišauki, mano dalia,
Anoj pusėj Dunojėlio!
Anoj pusėj Dunojėlio,
Už marelių mėlynųjų!

Už marelių mėlynųjų,
Už girelių, už žaliųjų!

Po viso to, kas pasakyta apie pirmąją dainos pusę, nebereikia aiškinti, kodėl taip skundžiasi ir sielvartauja mergelė.

6. Dainos apie zylelę (žylelę)

Iš užrašytųjų lietuvių dainų yra gana sunku atsekti šio simbolio esmę. Galbūt jis jau tiek yra praradęs savo pirmykštę reikšmę, kad įminimo reiktų ieškoti nebe dainose, o liaudies papročiuose ir buityje? Arba gal šis simbolis pasiskolintas iš kaimynų ir dar nespėjo gerai aklimatizuotis lietuvių liaudies dainose, užtat ir jo turinio iš dainų medžiagos neįmanoma rasti. Galbūt jį gali išaiškinti tik latvių dainų motyvai.

Sugavau zylę zylelę
Į savo baltas rankeles.
Įleidau zylę zylelę
Į savo rūtų daržėlį.

Žiūrėk, mergyte, pro langą,
Ką dirb zylelė daržely:
Zylelė rūtytes skina,
Mergelė vainiką pina;

Mergytė miego susnūdo,
Zylė iš daržo išsprūdo.

Sugavau strazdą strazdelį
Į savo baltas rankeles.

Įleidau strazdą strazdelį
Į savo naują strajelę.

Žiūrėk, bernyti, pro langą,
Ką dirb strazdelis strajelėj;
Strazdelis šienužį pešė,
Bernytis žirgužį šėrė;

Bernytis miego susnūdo,
Strazdas iš strajės išspūdo.

NLV, 401

Šios dainos užrašytojas Nesselmannas ją rimtai sudarkė, nes jis ne tik kad nesuprato lietuviškų dainų dvasios, bet, stengdamasis dainas pataisyti, dažnai visiškai supainiodavo patį tekstą. Tačiau šis variantas vertingas ta prasme, kad čia visiškai išlaikytas zylės ir strazdo paralelizmas. Beveik visos likusios dainos apdainuoja tik vieną šio motyvo pusę – zylelę.

Kaip jau anksčiau minėta, mergelė, rengdamasi tekėti, pinasi vainiką, o jaunikaitis, josiantis pirštis, šeria žirgelį. Jei zylė, įleista į darželį, skina rūtas pinti vainikui, o strazdas duoda šieno žirgeliui, jie tartum ruošia abu jaunuosius būsimiems įvykiams. Tas pats Nesselmannas pateikia kitą variantą: mergelė sėdi klėtyje ir verkia, o zylelė, įpuolusi į darželį, gražiai gieda. Vos tik zylė ima rūtas sėti, mergelė nustoja verkusi, bet dar lieka sėdėti klėty. Kai zylė jau ima rūtas ravėti, mergelė išeina iš klėties ir prie jos prisėda. Zylei baigiant rūtas skinti, mergelė jau pinasi vainiką ir tampa nuotaka. Taigi zylė laikytina jaunųjų tarpininke. Dar daugiau variantų matome A. Juškos knygoje, iš jų kai kurie baigiasi taip:

Seselė saldžiai užsnūdo,
Zylelė šauniai išsprūdo.
Atbund seselė iš miego,
Parlek zylelė iš lauko.

Parlek zylelė iš lauko,
Parneš meiliųjų žodelių.
Ne tiek zylelės plunksnelių,
Kiek jos meiliųjų žodelių.

JD, 355, 646

Šios pačios dainos variantų yra ir su kitokia pabaiga:

Mergelė saldžiai užsnūdo,
Zylelė laukan išsprūdo.
Zylelė lauke lekiojo,
Mergelė graudžiai raudojo.
Parlek zylelė iš lauko,
Parneš mergelei naujieną:
Kiek ant zylelės plunksnelių,
Tiek ant mergelės kalbelių.
Nukris zylelės plunksnelės –
Ir nuo mergelės kalbelės.

JD, 597

Visuose variantuose bernelis įleidžia zylę į darželį, o ji ragina mergelę pinti vainiką. Tada zylė nuskrenda į lauką pas artoją ar pjovėją, kuris buvo ją siuntęs į darželį. Ji vėl sugrįžta pas mergelę su meiliais žodeliais, o tas lietuvių dainose reiškia švelniausią meilę. Net jeigu zylė sugrįžta parnešdama negerą žinią, kad mergelė yra žmonių apkalbama, tai nieko nekeičia. Todėl zylė laikoma piršlesuvedėja. Tačiau šio aiškinimo negalima laikyti visiškai patikimu, nes daug kas čia nepaaiškinta: kodėl visi variantai taip staiga nutrūksta? Kodėl mergelė, laikydama zylę rankose, užmiega ir leidžia jai išskristi? Ir kodėl kitose analogiškose dainose niekur nebematome zylelės? Ar čia nebus Boccaccio dainos motyvo apie mergelę ir lakštingalą aidas?

7. Dainos apie kraitį

Kaip pavyzdį pateiksime dainą, kurią į rusų kalbą yra išvertęs garsus rašytojas Viačeslavas Ivanovas:

Veža mano kraitužį
Į svetimą šalį
Dvejais, trejais rateliais
Penkiais, šešiais žirgeliais,
Visais parvedininkais.
Kur rateliai įsigręžė –
Čia virvelės trūko.

Kad aš ėjau per klėtužę –
Klėties grindys linko.

RD, 1

Vertėjas paaiškina, kad vežimo su kraičiu įsirėžimas į žemę liaudies požiūriu reiškia laimingą gyvenimą: vežimas rėžiasi į žemę dėl gausaus kraičio sunkumo, kuris iš dalies užtikrina laimingą vedybinio gyvenimo pradžią.

Močiute mano,
Senoji mano,
Ne pilną davei
Margą skrynelę:

Ne alsiai vežė
Bėri žirgyčiai,
Ne sunkiai nešė
Balti brolyčiai.
NLV, 263

Prie ankstesnės dainos žodžių „Kad aš ėjau per klėtužę, / Klėties grindys linko" V. Ivanovas priduria pastabą, jog tai žada būsiant gražų vaikų pulkelį, kas gal ir teisinga, tačiau neįrodoma.

8. Dainos apie dvarelį

Lietuvių dainos labai dažnai ir su meile mini aukštą, margą, didį dvarelį, tai gal būtų galima paaiškinti Heinricho Morfo žodžiais: „Kaip dažnai liaudies dainos savo herojus vadina karaliais ir karalienėmis, princais ir princesėmis, o tikrovėje šie herojai buvo paprasti nekarūnuoti mirtingieji. Liaudžiai malonu bent savo fantazijoje pavaikščioti po ponų dvarus ir kiemus. Ji kaip vaikas naiviai džiaugiasi viskuo, kas žiba". Galbūt pasakymas „margas, aukštas dvaras" ir galėtų reikšti liaudies požiūrį į nepasiekiamą gerovę įsivaizduotoje ponų buveinėje. Tačiau lietuvių dainose dar matyti tas pirminis šaltinis, iš kurio išaugo *dvaro* įvaizdis.

Išeis į baudžiavatę,
Į margąjį dvaratį,
Paliks mane beverkiant,
Už girnelių bestovint.

Pareis iš baudžiavatės,
Iš margojo dvaračio,
Parneš gražių žodyčių
Ir gailių ašaračių.
RD, 26

Jei ir ne kas kartas pavadinimas *dvaras* susijęs su baudžiavos laikais, vis tiek dvarininkų puikūs mūro rūmai tarp senų apgriuvusių kaimiečių trobų nori nenori jaudino liaudies vaizduotę lyg primindami, jog kažkur iš tikrųjų egzistuoja gyvenime nepasiekiami laimės rūmai.

Sutrumpinimai:

BD – Karl Brugmann. Litauische Volkslieder. Strassburg, 1882
JD – A. Juška (Juškevičius). Lietuviškos dainos. Kazanj, 1880
JS – A. Juška (Juškevičius). Lietuviškos svotbinės dainos. [Petropilė, 1883]
LV – A. Leskien. Litauische Volkslieder. Strassburg. 1882
MA – Iš [Lietuvos Mokslų akademijos] rankraštyno rinkinių
NLV – G.H.F. Nesselmann. Litauische Volkslieder. Berlin, 1883
RD – L. Rhesa. Dainos, oder Litauische Volkslieder. Berlin, 1843
Šk – J. Šimtakojis. Trakiečių dzūkų dainos. Shenandoah, Pa., 1899

Šios studijos (kurios originalas greičiausiai buvo rusiškas) vertėjas bus nesupratęs lietuviškos dainos eilutės *Ten maskoliai arklius girdžia* (žr. šio tomo p. 479) ir išvertė *Dzi! Kā odi dūc ap zirgu* (Ar girdi, kaip uodai zyzia apie arklį, p. 411).

LITUANIAN FOLK SONGS (DAINOS). 1) I publikacija: *Folk-Lore* (Londonas), 1932, t. 43, Nr. 3, p. 301–324, į anglų k. vertė E. J. Harrisonas iš B. Sruogos teksto lietuvių kalba.

Folk-Lore – senas tradicijas turintis periodinis žurnalas, kurį 1879 m. pradėjo leisti Londone Folkloro draugija (*Folk-Lore Society*, 1878–1967). Patyręs daug raidos sunkumų, krizių, pervartų, pasirodydavęs tai sykį, tai du ar keturis kartus per metus, žurnalas tebeleidžiamas ir dabar (nuo 2000-ųjų kas pusmetį). Jis garsėja įdomiomis publikacijomis mitologijos, religijotyros, antropologijos, viduramžių literatūros, įvairiausiais folkloro klausimais, originalia diskusine medžiaga, plataus profilio apžvalgomis.

Ernest John Harrison (1873–?) – anglų žurnalistas. I pasaulinio karo metu jis buvo Londono *Times* korespondentas Petrapilyje, 1919 m. Britų misijos Baltijos valstybėms sekretorius, vėliau – Britų vicekonsulas Vilniuje ir Kaune. 1921–1940 m. Lietuvos telegrafo agentūros (Elta) korespondentas prie Lietuvos pasiuntinybės Londone. 1922–1940 m. Eltos leidžiamo *Economic and General Bulletin* redaktorius (žr. Lietuvių enciklopediją, Bostonas, t. 8, p. 138).

LITUANIAN SONGS (DAINA) LITERATURE. 1) I publikacija: *Folk-Lore* (London), 1932, t. 43, Nr. 3, p. 324–337, į anglų k. vertė E.J. Harrisonas.

Šio straipsnio apie lietuvių dainų literatūrą (arba, pasak Sruogos, dainologiją), ištakų galima įžvelgti studijos „Die Darstellung..." vokiškojo ir rusiškoje varianto įžangoje (žr. šio tomo p. 10–24, 209–222), str. „M. Biržiška ir mūsų dainos" (R 9[I], p. 230–237), įvade „Lietuvių liaudies dainų rinktinei" (R 9[I], p. 446–450, p. 726–730) ir kt.

REDAKCINĖS PASTABOS

Balio Sruogos Raštų prospekte 9 tomo, skirto tautosakos studijoms, sandara nebuvo detalizuota. Ėmus tomą rengti spaudai ir paaiškėjus, jog medžiagos apimtis pernelyg didelė, tekstų užsienio kalbomis iš pradžių neketinta dėti, – juo labiau kad didžiumą jų (per 400 p.) sudaro Sruogos disertacijos „Die Darstellung im litauischen Volksliede" (1923–1924) vokiškasis ir rusiškasis variantai. Jie būtų buvę smulkiau aptarti „Dainų poetikos etiudų" bibliografinėse nuorodose kaip šio veikalo lietuvių kalba ištakos ir tapsmo knyga (1927) pagrindas, o straipsniai apie lietuvių dainų simboliką (latvių k.) ir lietuvių dainas bei dainų literatūrą (anglų k.) – kaip variacijos „Dainų poetikos etiudų" tema.

Atsiradus galimybei skelbti visą folkloristinį Sruogos palikimą, nuspręsta tekstus svetimomis kalbomis leisti atskira knyga. Taip atsirado tomai 9^{I} ir 9^{II}.

Tačiau sudarant 9^{II} knygą atsirado keblumų.

Pirmiausia, iš Müncheno universiteto Bibliotekos archyvo nepavyko gauti Sruogos disertacijos naujos kopijos, todėl teko remtis mašinraščio kserokopija, kurią 1984 m. BSMM padovanojo šveicarų mokslininkė Doris Obervill, ir LLTIR esančiu mašinraščiu, kuriame trūksta per 100 išsamių ir labai reikšmingų autoriaus bibliografinių paaiškinimų. Be to, nesėkmingi buvo dviejų straipsnių, 1932 m. spausdintų žurnale *Folk-Lore*, ieškojimai. Jų atspaudus iš Ilinojaus universiteto bibliotekos gavo ir LLTI Tekstologijos skyriui atsiuntė prof. Giedrius Subačius, kuriam už nuoširdžias pastangas ir pagalbą Sruogos Raštų 9^{II} tomo rengėjai labai dėkoja.

Visi 9^{II} tomą sudarantys tekstai – disertacijos „Die Darstellung..." variantai (vokiečių ir rusų k.), disertacijos santrauka, str. „Lietuvju dainu simbolika" (latvių k.), „Lithuanian folk songs (dainos)" ir „Lithuanian song (daina) literature" (anglų k.) – Lietuvoje skelbiami pirmą kartą. Į lietuvių išversta tik studija latvių k., jos vertimas pateikiamas Paaiškinimuose (p. 462–485). Čia spausdinami ir keletas autentiškų dokumentų (vokiečių ir lietuvių k.), susijusių su Sruogos studijomis Müncheno Ludwigo-Maximiliano universitete (p. 459–460).

Šiuos tekstus rengiant spaudai, laikytasi tų pačių nuostatų, kaip ir redaguojant ankstesnius tomus. Ištaisytos akivaizdžios rašybos, skyrybos ir korektūros klaidos, kurių itin gausu lietuviškose dainų citatose vokiškame variante

(jos, matyt, spausdintos rašomąja mašinėle be diakritinių ženklų, vėliau kur ne kur sudėliotų ranka), lenkiškuose veikalų pavadinimuose ir kt.

Vokiškame disertacijos tekste suvienodinta kai kurių žodžių rašyba, bet dabar nebevartojamos senosios formos netaisomos; laužtiniuose skliaustuose įterpti numanomi praleisti žodžiai; junginiai *oe, ue, ae* keičiami į *ö, ü, ä,* nes jų rašyba mašinraštyje labai nenuosekli, jungtuką *dass* keista į *daß*. Palyginus vokiško ir rusiško tekstų bibliografines nuorodas, suvienodinti įvairuojantys tų pačių veikalų pavadinimai, kai kurių pavardžių (pvz., Wesselowski, Wesselowskis, Wesselovskij ir kt.) rašyba, aiškūs apsirikimai (pvz., vokiškame tekste nurodyta, kad Sruogos str. „Apie kultūrą" spausdintas „Skaitymuose", rusiškame – jog „Gairėse").

Rankraštyje rusų kalba kai kur taisoma pernelyg lietuviška žodžių tvarka, linksnių vartojimo klaidos, žodžių riktai (*жиждет – зиждет, способник – подсобник* ir kt.), praleisti numanomi, be to, ne ta reikšme vartojamų žodžių atitikmenys taip pat pateikiami laužtiniuose skliaustuose.

Kai kuriose dainų citatose, nors jų šaltiniai ir nurodyti, kaip *licentia poetica* paliekamos nesuvienodintos įvairuojančios eilutės, žodžiai. Gali būti, kad dalis dainų Sruogos cituota iš atminties arba turint galvoje nekonkretų rinkinį ar variantą, o vėliau citatos nepatikrintos.

Personalijos šio tomo paaiškinimuose neaptariamos. Daugelį jų galima rasti 9[II] knygos arba kitų tomų komentaruose, vadovaujantis asmenvardžių rodykle.

SANTRUMPOS

BSMM – Balio Sruogos memorialinis muziejus

LLTIR – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto rankraštynas

R 1 – B. Sruoga. Raštai, t. 1, V., 1996

R 6 – B. Sruoga. Raštai, t. 6, V., 2001

R 9^{I} – B. Sruoga. Raštai, t. 9^{I}, V., 2003

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

Achšarumov (Achscharumow) N. 177, 374, 451
Afanasjev (Affanasjeff) A. 77, 179, 276–277, 376, 391
Alnpeke D. von 10, 173, 209, 370, 443
Aničkov (Anitschkow) J. 37, 68, 69, 85, 101, 146, 179, 180, 183, 192, 194, 228, 237, 267, 284, 298, 344, 376–378, 380, 390–392, 412, 481
Arminas (Trupinėlis) 175, 372
Aspazija 462
Augustaitis P. 176, 373, 451

Baczko L.A. 12, 211, 445
Balmont K. 13, 19, 124, 125, 174, 177, 212, 217, 218, 322, 323, 371, 374, 446
Baltramaitis S. 24, 221, 456
Baltrušaitis J. 9, 125, 174, 177, 180, 193, 208, 306, 323, 371, 374, 378, 391, 392
Baranauskas A. 223
Bartsch Ch. 15, 23, 26, 59, 60, 160, 174, 175, 180, 183, 195, 213, 221, 226, 258, 358, 371, 372, 377, 380, 392, 406, 447, 448, 474
Basanavičius (Basanavitšus, Basanius) J. 21, 22, 113, 178, 194, 219, 220, 260, 311, 375, 391, 453, 454
Baudouin de Courtenay J. 18, 177, 216, 374, 450
Berg M. (?) 374, 451
Berneker E. 9, 208, 457, 458, 459, 460, 461
Bertrand A. 68, 267
Bezzenberger A. 16, 24, 41, 42, 45, 46, 84, 181, 214, 222, 241–245, 282, 378, 448
Biržiška M. 11, 23, 24, 28, 40, 41, 65, 66, 71, 173, 174, 176, 181, 183, 184, 186, 189, 192, 220–222, 241, 264, 265, 269, 370, 371, 373, 376–378, 380, 382, 383, 386, 387, 390, 448, 449, 451, 455, 456, 460
Boccaccio G. 484
Bockh (Bock) A. 12, 211, 445
Böckel O. 28, 74, 179, 180, 183, 192, 223, 228, 229, 272, 376, 377, 380, 390
Borozdin (Borosdin) A. 29, 85, 179, 229, 284, 376
Brand J.A. 11, 210, 443
Brazys (Brazis) T. 179, 376, 417, 456
Brender F. 456
Briusov V. 205
Brückner A. 176, 177, 373, 374, 451
Brugmann K.F. 16, 24, 179, 214, 222, 376, 383, 417, 448
Bruinier J. 179, 376
Brzozowski K. 14, 175, 213, 216, 372, 446, 450
Bücher K. 23, 28, 62, 63, 73, 74, 183, 190, 192, 228, 261, 262, 270–272, 376, 380, 381, 388, 390

Chamisso A. 14, 212, 446
Chodźko J. 18, 216, 450
Citavičiūtė L. 460

Čelakovsky F.L. 20, 177, 218, 374, 452
Čiurlionis (Tchurlionis) M.K. 180, 377, 385
Čudovskij (Tschudowskij) V. 36, 180, 233, 377

Dahn F. 14, 213, 446
Daugirdaitė V. 458, 459
Daukantas S. 10, 21, 188, 209, 213, 385, 446
Daumer G.F. 14, 446
Davainis-Silvestravičius (Dowoina-Sylvestrowicz) M. 176, 373, 374, 451
David (Dawid) L. 11, 210, 443
Długosz J. 443
Donelaitis (Donaleitis, Donalitius, Duonelaitis) K. 11, 31, 66, 174, 210, 231, 265, 370, 371
Dostojevskaja L. 35, 180, 233, 377, 453
Dostojevskis (Dostojevskij) F. 78, 180, 278, 377

Eichendorff J.F. 38, 238

Fet A. 315
Förster F.W. 12, 211, 445
Fortunatov F. 19, 217, 452
Frazer E. 68, 69, 267

Gabrys J. 22, 455
Gaudy F. von 14, 212, 446
Gawełek F. 24, 222, 456
Geitler L. 15, 214, 222, 448
Gervais 12, 211, 445
Gilferding (Hilferding) A. 18, 19, 177, 217, 374, 451, 452
Gisevius E. 14, 31, 32, 176, 213, 231, 373, 446
Gloger Z. 176, 373, 451
Goethe W.A. 12, 36, 38, 174, 211, 212, 233, 238, 371, 430, 446, 459, 460
Grosse E. 376
Grunau S. 10, 209
Guagnini A. 11, 64, 210, 263, 370, 443, 444
Gudavičius J. 22, 220, 455

Harrison E.F. 486
Hartknoch Ch. 11, 210, 443
Hatzfeld H. 179, 376
Heilsberg C. 12, 211, 445
Herbaczewski (Herbačevskis) J.A. 176, 373, 451
Herder J.G. 12, 38, 211, 238, 444, 459, 460
Homeras 57, 257

Ivanov (Iwanow) V. 19, 171, 172, 177, 218, 368, 369, 374, 416, 484, 485

Jablońska St. 176, 373, 451
Jagič V. 34, 163, 180, 195, 232, 361, 377, 392, 409, 478
Jankauskas S. 222
Janulaitis A. 16, 214
Jaunsudrabinis J. 462
Jenisch D. 12, 211, 445
Jordan W. 37, 237
Jucewicz L.A. 18, 216, 450, 457
Juškevičius (Juškevičia, Juška) A. 18, 19, 21, 23, 33, 52, 63, 71, 160, 170, 173, 174, 181, 192, 216, 217, 219, 222, 225, 226, 235, 251, 252, 262, 264, 269, 270, 339, 358, 367, 370, 372, 378, 390, 392, 407, 415, 450, 453, 473, 475, 483, 486

Kalvaitis V. 22, 220, 455
Kant E. 445
Kibort J. 18, 216, 450
Kymantaitė-Čiurlionienė S. 22, 220, 455
Kolberg O. 18, 124, 128, 180, 216, 217, 321, 325, 377, 450, 451
Kondratowicz L. žr. Syrokomla
Kostomarov V. 177, 374, 451
Kragas P. 23, 220, 455
Kraszewski J.J. 17, 18, 39, 41, 175, 181, 216, 239, 241, 372, 373, 378, 450
Krėvė-Mickevičius V. 454
Krieg M. 179, 376
Kudirkienė L. 462
Kukolnik N. 177, 374, 451
Kurschat (Kuršaitis) F. 14, 15, 41, 136, 181, 213, 214, 241, 334, 378, 446, 448

Lang A. 29, 228
Lautenbach J. 178, 375
Lepner Th. 11, 23, 173, 210, 221, 370
Leskien A. 15, 16, 24, 25, 60, 214, 222, 226, 259, 376, 406, 448, 449, 458, 474, 486
Lessing G.E. 12, 182, 211, 371, 379, 444
Lippert 69, 267

Maeletius Jer. 11, 210, 443
Maeletius Joh. 11, 210
Margulies 9, 208
Martinius V. 11, 173, 370, 444
Mauthner Fr. 26, 226, 376
Meulen R. van der 20, 85, 92, 108, 110, 124, 193, 218, 284, 290, 306, 308, 322, 391, 452
Mickevičius (Mickiewicz) A. 18, 175, 216, 372, 450
Miechovita M. 10, 209, 443
Mielcke Ch. 12, 211, 445
Mikuckij S. 173, 177, 370, 374
Miller V. 19, 217, 452
Milukas A. 178, 375
Moguntinus V. 10, 209
Morf H. 25, 111, 179, 193, 225, 309, 376, 391, 485
Müller E. 208, 459
Müller-Freinfels R. 146, 194, 344, 392
Muravjov N. 177, 374

Nanke K. 12, 211, 445
Narbutas (Narbutt) T. 10, 17, 175, 209, 216, 450
Nast L. 15, 213, 447
Nesselmann G.H.F. 14, 15, 24, 41, 53, 59–61, 160, 173–176, 188, 213, 214, 222, 241, 252, 259, 260, 358, 366, 373, 375, 378, 380, 385, 388, 389, 391, 392, 406, 415, 417, 446, 447, 451, 453
Niemi A.R. 20, 31, 32, 33, 49, 52–55, 59, 65, 66, 69, 71, 173, 178, 179, 182, 187, 218, 221, 231, 235, 248, 251, 253, 258, 264, 265, 268, 270, 371, 373, 375–377, 379, 380, 384, 388, 452, 453,458, 460, 474, 483, 486

Obervill D. 458, 461, 487
Obst 176, 373, 451
Ostermeyer G. 445
Ovsianiko-Kulikovskij (Owsianiko-Kulikowskij) D. 29, 180, 229, 377
Ožeškienė (Orzeszkova) E. 18, 216, 450

Pakalniškis K. 220, 454
Paris 315
Perkūnas 321
Pogodin A. 177, 374
Poška D. 181, 378
Potebnia A. 111, 114, 194, 309, 312, 391, 392

Potocki L. 18, 216, 450
Praetorius (Prätorius) M. 11, 32, 33, 210, 235, 236, 443

Redlich C.Ch. 174, 371
Reuschel K. 179, 180, 183, 376, 378, 380
Rhesa L. 12, 13–17, 20, 24, 31, 33, 34, 41, 47, 54, 55, 59, 61, 63, 140, 141, 174–178, 181, 188, 211–214, 216, 218, 222, 231, 235, 236, 241, 252–254, 258, 260, 337, 338, 371, 373–375, 377, 378, 380, 392, 417, 445–447, 451, 452, 455, 460, 486
Robertson-Smith 69, 267
Rodzewiczówna M. 18, 216
Römer M. 176, 373, 451
Rondomański A. 176, 373, 451
Rückert F. 12, 211–214, 445
Ruhig Ph. (Ruigys) 12, 17, 210, 211, 216, 444
Ruozytis (Rozītis) P. 462

Sabaliauskas A. 20, 23, 24, 65, 66, 71, 179, 182, 183, 218, 220, 221, 264, 265, 270, 376, 377, 379, 380, 452, 455, 457
Samulionis A.
Samogita 220, 454
Scherer W. 55, 57, 58, 254, 256, 257
Schiller F. 12, 174, 175, 371, 430, 445
Schleicher A. 15, 24, 213, 222, 370, 447
Schumann R. 14, 213, 446
Schwabe S. 11, 209, 443
Sigismund (Žygimantas) 10, 209, 443
Syrokomla (Syrokomlė) 18, 175, 176, 372, 373, 450
Sytin 179, 192, 376, 390
Sobolevskij (Sobolewskij) A. 55, 56, 255
Soldat J.F. 14, 213, 446
Sruoga B. 456, 458–462, 486, 487
Stanevičius (Staniewicz) E. 175, 372, 450
Stanevičius (Stanevičia) S. 14, 213, 219, 446, 453
Staniškis V.(?) 176, 373, 451
Strazdas J. 71, 192, 270, 390
Strazdelis 181, 238, 379
Stryjkowski M. 11, 23, 173, 209, 221, 370, 443
Subačius G. 487

Šambinago (Schambinago) S. 85
Šimkus S. 56, 84, 185, 255, 283, 382, 383
Šimtakojis J. 24, 178, 222, 375, 417, 454, 486
Šliūpas J. 22, 219, 454

Tetzner F.O. 23, 173, 183, 221, 370, 371, 376, 380, 420
Tylor E. 29, 228
Tyszkiewicz K. 18, 216, 450

Ulrich W. 458
Upytis A. 462

Valiūnas S. 181, 378
Verchovskij (Werchowskij) J. 19, 177, 218, 374
Veselovskij (Wesselowskij) A. 28, 29, 48, 85–89, 97, 101, 114, 117, 132, 133, 136, 149, 179, 182, 183, 192–194, 228, 247, 284–288, 295, 297, 298, 311, 314, 316, 330, 333, 348, 376, 379, 380, 381, 390–392
Vienužis A. 181, 379
Virza E. 462
Voigt J. 10, 173, 209, 370
Volteris E. 16, 19, 177, 214, 217, 374
Vossler K. 27, 227

Wackernell J.E. 133, 136, 179, 180, 194, 330, 333, 376, 378
Wagner R. 11, 210
Wulfstan 10, 370, 443

Zatorski F. 18, 175, 216, 372, 450
Zeyer J. 20, 218

Žalia Rūta žr. A. Sabaliauskas
Žilius J. 178, 180, 194, 375, 377
Žiogas J. 23, 221

Sruoga, Balys

Sr 21 Raštai: septyniolika tomų / Balys Sruoga. – Vilnius: Alma littera, 1996– .

ISBN 9986-02-165-0 (įr.)

T. 9, kn. 2: Tautosakos studijos kitomis kalbomis, 1924–1932 / [sudarė Donata Linčiuvienė]. – Vilnius : Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004. – 494 p. – Bibliogr. paaišk.: p. 457–486. – Asmenvardžių r-klė: p. 490–494. – ISBN 9955-475-72-2

9 tome spausdinami B. Sruogos tautosakos darbai. Kadangi folkloristinis rašytojo palikimas gausus, jis skelbiamas dviejose knygose: 9[I] ir 9[II]. 9[I] sudaro tekstai lietuvių kalba (1925–1947), 9[II] – kitomis kalbomis (1924–1932). Čia pirmąkart publikuojami Sruogos disertacijos „Die Darstellung im litauischen Volksliede" variantai vokiečių ir rusų k., straipsniai – latvių ir anglų k.

UDK 888.2

BALYS SRUOGA

RAŠTAI

IX tomas

Antra knyga

Redaktorės AUŠRINĖ BYLA, LIUCIJA CITAVIČIŪTĖ,
LILIJA KUDIRKIENĖ, DONATA LINČIUVIENĖ
Dailininkas VYTAUTAS VALIUS
Maketuotoja VIDA DAŠKUVIENĖ

Spaudai parengė Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas,
Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius
Tel./faks. (+370 5) 2616254,
Interneto svetainė www.llti.lt

Spausdino UAB „Petro ofsetas"
Žalgirio g. 90, LT-09303 Vilnius
Tel. (+370 5) 2733347, faks. (+370 5) 2733140